MUSEO

Revista del **MACMO**

Volumen 5 | Número 1

MUSEO

Revista del Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo

Fondo **Concursable** para la **Cultura**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto seleccionado por Fondo Concursable para la Cultura - MEC

MUSEO

La revista Museo es una herramienta del MACMO que actúa como plataforma para la documentación de procesos, resultados, ideas y análisis tanto de sus actividades como de otras discusiones vinculadas al arte.

EQUIPO EDITORIAL

Eugenia González
Agustina Rodríguez
Francisco Tomsich

CONTACTO

direccion@macmo.uy

Museo
Vol. 5, No. 1, Montevideo, 2019.
ISSN: 2301-1858

MACMO

macmo.uy

El Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo —MACMO— es un espacio para ensayar formas de pensar el arte contemporáneo. Es una práctica artística que investiga y pone en marcha formas alternativas de institucionalidad. Utiliza estructuras, dinámicas, alianzas y terminologías institucionales y en simultáneo procede bajo la lógica de un proyecto autónomo, lo que permite su cambio de forma constante.

El espacio del MACMO se compone simbólicamente de los diferentes sitios que utiliza y va cambiando a lo largo del tiempo. Estas ubicaciones son elegidas en relación directa a sus actividades.

El interés del museo es utilizar las herramientas que brindan las prácticas artísticas que desarrollan diálogos poéticos, políticos o conceptuales para permitir emerger otras formas de ver el mundo.

El desarrollo del MACMO se construye a través de prácticas investigativas que se conciben como un conjunto heterogéneo que involucran lo académico, lo histórico, lo curatorial, lo educativo, lo creativo y que permiten articular las diferentes áreas del museo.

El MACMO cuenta con un archivo que está en construcción permanente, su ordenamiento es momentáneo, y su objetivo es desintegrar lecturas para ser fuente de nueva producción de conocimiento.

El MACMO es un proyecto creado por Agustina Rodríguez y Eugenia González y participan colaboradores en sus diferentes instancias.

MACMO

macmo.uy

The Contemporary Art Museum of Montevideo -MACMO- is a space to explore ways of thinking about contemporary art. It is an artistic practice that investigates and triggers alternative forms of institutionality. It uses structures, procedures, alliances and institutional terminologies and simultaneously proceeds under the logic of an autonomous project, which allows its constant change.

The MACMO space is symbolically composed by the different sites that it uses and changes over time. These locations are chosen in direct relation to their activities.

The interest of the museum is to use the tools offered by artistic practices that develop poetic, political or conceptual dialogues to allow other forms of seeing the world to emerge.

The development of the MACMO is built through investigative practices that are conceived as a heterogeneous group involving the academic, the historical, the curatorial, the educational, the creative, and that allow the articulation of the different areas of the museum.

The MACMO has an archive that is under permanent construction, its order is momentary, and its goal is to disintegrate readings to be a source of new knowledge production.

The MACMO is a project created by Agustina Rodríguez and Eugenia González and collaborators participate in its different instances.

CONTENIDO

Museo, Vol. 5, No. 1. Montevideo, 2019.

12 LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARCHIVO. UN PROYECTO EN DESTRUCCIÓN
Eugenia González

18 THE CONSTRUCTION OF AN ARCHIVE. A PROJECT IN DESTRUCTION
Eugenia González

24 EL CARÁCTER DESTRUCTIVO. UNA CONFIGURACIÓN DEL ARCHIVO MACMO

34 EL FUEGO AL FINAL DEL TÚNEL
Tania Puente

44 THE FIRE AT THE END OF THE TUNNEL
Tania Puente

54 EL CARÁCTER DESTRUCTIVO. DIÁLOGOS

86 POR UNA POLÍTICA COMÚN DE ARCHIVOS. LLAMAMIENTO A UN ACUERDO DE BUENAS PRÁCTICAS
RedCSur

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARCHIVO. UN PROYECTO EN DESTRUCCIÓN

EUGENIA GONZÁLEZ

I

En 1961 en la Galería Lirolay de Buenos Aires un grupo de artistas Informalistas realizó la peculiar y ya histórica exposición *Arte Destructivo.* Atravesados por el hilo conductor del desastre y en un carácter completamente experimental, el conjunto de objetos y piezas sonoras presentadas, se oponían por completo a lo placentero o agradable, ofreciendo una significación diferente a las concepciones artísticas más tradicionales y de élite. El planteo incitaba a rescatar cierta subjetividad a través de la investigación libre de todo canon preestablecido, caduco por impuesto.[1] En el catálogo Aldo Pellegrini reflexionaba lo siguiente

> Más profundas, más extensas que las de la construcción, son las leyes de la destrucción. Pero destrucción y construcción son mecanismos asociados. Nada se puede construir sin una etapa previa de destrucción. [...] Todo cambio implica destrucción, y la naturaleza es esencialmente cambio. Este cambio se nos revela como tiempo. Así el tiempo resulta el gran destructor. [...] Toda destrucción libera una enorme cantidad de energía. Es por este efecto dinámico, por esta acción impulsora, que la destrucción sienta las bases de toda futura creación. [...] Ha llegado el momento en que se dignifique el concepto de destrucción, y dignificarlo significa volver, en primer término a la enseñanza de la naturaleza misma. Destrucción y construcción constituyen para ella dos fases del mismo proceso. Y en efecto, para el hombre, crear es en definitiva transformar, es decir, destruir algo para hacer con ese algo una cosa nueva. [2]

Kenneth Kemble, artista mentor de la iniciativa y consciente de esta experiencia como confusa y heterogénea, apostó por la imperfección en búsqueda de dejar caminos abiertos a futuros ensayos. Este efecto dinámico que genera el acto de destrucción, donde aparentemente operan las leyes

1 López Anaya, Jorge. Informalismo en Argentina [en línea], Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino. Disponible en: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/ 3_definicion_i.php, consultado el 26 de octubre de 2019.

2 Pellegrini, Aldo. "Fundamentos de una estética de la Destrucción." En *Arte destructivo: Barilari, Kemble, López Anaya, Roiger, Seguí, Torrás, Wells*. Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961.

ARTE DESTRUCTIVO

BARILARI
KEMBLE
LOPEZ ANAYA
ROIGER
SEGUI
TORR

AS
ELLS

GALERIA LIROLAY - ESMERALDA 868

Desde el lunes 20 al jueves 30 de Noviembre de 1961 - Buenos Aires

del azar, propone en realidad un nuevo orden difícil de explicar.[3] Casi sesenta años después y ya habiendo transitado muchas formas posibles de demoler ciertas estructuras preestablecidas, por su rigidez, nos volvemos a preguntar cómo romper aquello que viene por defecto, en pos de construir un nuevo efecto.

II

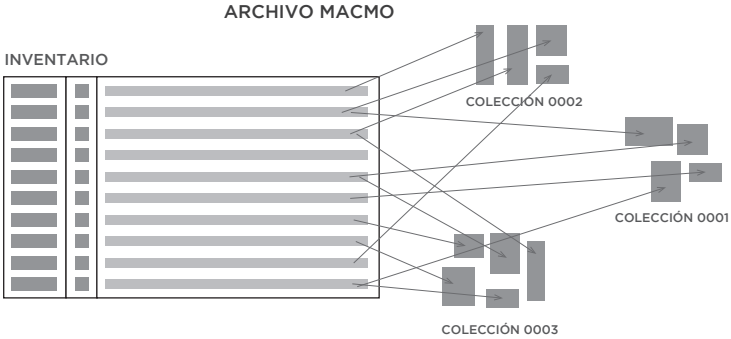
El MACMO es consciente de que como institución genera sistemáticamente en el ejercicio de sus funciones, diversas documentaciones, tanto administrativas como aquellas vinculadas a los contenidos artísticos desarrollados. En el año 2018 nos propusimos almacenar y custodiar de manera organizada esta documentación, bajo el nombre *Archivo MACMO*, con el propósito de salvaguardar las historias del museo, y en simultáneo crear un campo fértil para la investigación y la producción de nuevos conocimientos.

La primera interrogante que surgió, en sus primeros pasos de construcción fue, de qué manera organizar este archivo para establecer una catalogación que respete su condición histórica y política y en simultáneo evitar que esta estructura se convierta en estática. A partir de la tensión entre construcción y destrucción, nos preguntamos cómo lograr desde el propio dispositivo del archivo su reconversión constante sin que se pierda acceso a su morfología original.

Como una solución momentánea nos propusimos trabajar con dos mecanismos de gestión paralelos. Por un lado la construcción de un *Inventario* en donde la catalogación y almacenamiento de los documentos y objetos sea consecuente con la mayor precisión posible a su origen, manteniendo la asociación a la actividad específica que los generó o el relato en el que fueron contenidos o producidos, como una mecanismo que permite salvar la memoria histórica y cronológica de la actividad del museo.

En paralelo, como un mecanismo integrado al archivo y un recurso para su aproximación visual, realizamos curadurías internas con los materiales, a las que llamamos *Colecciones*. Este recurso nos permite explorar infinitas

3 Kemble, Kenneth. “Arte destructivo.” En *Arte destructivo: Barilari, Kemble, López Anaya, Roiger, Seguí, Torrás, Wells*. Exh. cat., Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961.



afinidades o discusiones entre los documentos, las imágenes o sus discursos para construir una nueva red de significados y así la reinterpretación de nuestra historia como parte constitutiva de ella.

El MACMO construye su propio archivo no solo como un método de autohistorización, sino también para explorar una herramienta que permite poner en evidencia la forma en cómo entendemos el arte contemporáneo, desviando la atención de su dimensión objetual para concentrarnos en su capacidad práctica, política y transformadora. La divergencia de elementos que constituyen el Archivo MACMO y su desjerarquización entre lo que es obra, original y copia, registro, evidencia o documento administrativo, así como la puesta en marcha de la tensión entre construcción y destrucción, nos permite atravesar esta dimensión de la práctica en diferentes direcciones.

El MACMO y en consecuencia su archivo, actúan desde una coyuntura que involucra su condición latinoamericana, de precariedad institucional, económica y de carencia de herramientas, por tanto su posición afirmativa es también una forma de reflexionar sobre esta condición en el devenir de su propia construcción.

El Archivo MACMO proyecta generar mecanismos para el libre acceso de los materiales a futuro tanto en su carácter objetual como digital. Esto implica resolver en medio de estas precariedades, recursos para la impresión de ciertos elementos existentes únicamente en soporte digital, almacenamiento, conservación e intercambio con el público interesado. En simultáneo se propone completar las digitalizaciones y trasladar el Inventario a la plataforma de gestión online Atom (Access to Memory) para incorporarlo en la página web. Estas acciones permitirán una solidez estructural, para el desarrollo a futuro de una política de adquisiciones y la eventual recepción

de donaciones, con el objetivo de enriquecer y hacer múltiple el acervo en acuerdo con nuestros lineamientos e intereses.

III

La presente edición de la Revista Museo se construye a partir de los registros de *El carácter destructivo,* una instalación que dispone en el espacio cuatro colecciones del Archivo MACMO, como parte de la exposición *Los Nuevos Sensibles* realizada en el subsuelo de CasaPlan (Valparaíso, 2019). Se mostraron las Colecciones 0002-Fractura; 0003-Destrucción; 0004-Desaparición y 0005-Construcción, articuladas para establecer un diálogo con el contexto temporal, espacial, histórico y político en el que se desarrolló la exposición.

Por su parte, Tania Puente analiza la conformación del Archivo MACMO preguntándose ¿en qué se diferencian un archivo muerto y un archivo que se destruye intencionalmente?, para poner en plano lo invisible sobre lo visible, examinando el rol de la destrucción en estos procesos y aportando la idea de archivo practicado.

Finalmente incluímos el *Llamamiento a un acuerdo de buenas prácticas. Por una política común de archivos* realizado por la Red de Conceptualismos del Sur, en tanto compartimos la alarma por la tendencia a la privatización y fragmentación de archivos en latinoamérica, principalmente aquellos de contextos dictatoriales y post-dictatoriales y apostamos a la responsabilidad colectiva para evitar la pérdida o neutralización política de nuestras memorias.

El Archivo MACMO como ejercicio destructivo-constructivo es una herramienta poética y política que busca acentuar nuestras singularidades, y permite repensarnos una y otra vez. Consideramos, sin embargo, que su mayor potencia reside, antes que nada, en la forma en que esta estructura de des(cons)trucción, que pareciera tender a la entropía, es inherente a la forma particular de nuestra construcción institucional. Esta fue intencionalmente diseñada para conformar herramientas que propongan desmarcarse de estructuras monolíticas y hegemónicas, insistiendo en su dimensión práctica al entrar en conversación con el momento actual. Esto no es aplicable a todo archivo o formación institucional y no queremos perder de vista que la fragmentación y la descontextualización también puede ser un acto que pone en peligro estas mismas búsquedas.

THE CONSTRUCTION OF AN ARCHIVE. A PROJECT IN DESTRUCTION

EUGENIA GONZÁLEZ

I

In 1961 at the Lirolay Gallery in Buenos Aires a group of Informalist artists made the peculiar and already historical exhibition *Destructive Art*. Crossed by the guiding thread of the disaster and in a completely experimental character, the set of objects and sound pieces presented, were completely opposed to pleasant or delightful artworks, offering a different understanding to the traditional and elite artistic conceptions. The approach prompted to rescue a certain subjectivity through the free investigation of any pre-established idea.[1] In the catalog Aldo Pellegrini reflected the following

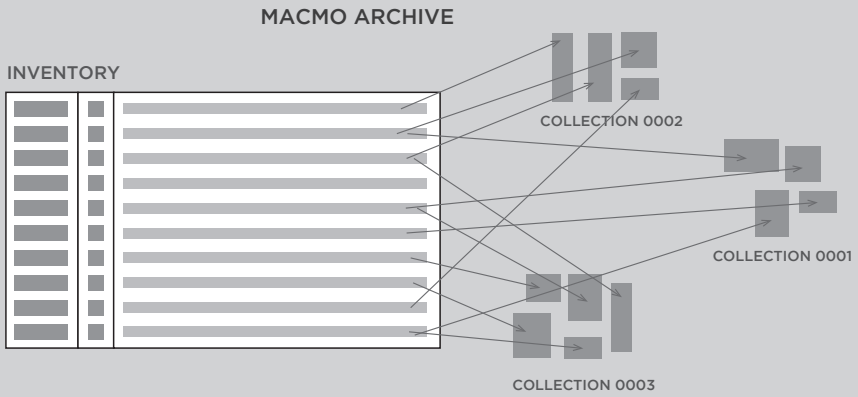
> Deeper and more extensive than those of construction are the laws of destruction. But destruction and construction are associated mechanisms. Nothing can be built without a previous stage of destruction. [...] All change implies destruction, and nature is essentially change. This change is revealed to us as time. Thus time is the great destroyer. [...] All destruction releases a huge amount of energy. It is for this dynamic effect, for this triggering action, that destruction lays the foundations for all future creation. [...] The time has come for the concept of destruction to be dignified, and dignifying it means returning, first of all, to the teaching of nature itself. Destruction and construction constitute two phases of the same process within nature. And indeed, for man, creating is ultimately transforming, that is, destroying something to make with it something new.[2]

Kenneth Kemble, a mentor of the initiative and aware of this experience was confusing and heterogeneous, opted for imperfection in search of leaving open paths for future tests. This dynamic effect generated by the act of destruction, where the laws of chance apparently operate, actually proposes a new order that is difficult to explain.[3] Almost sixty years later and having

1 López Anaya, Jorge. Informalismo en Argentina, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino. Available on: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/3_definicion_i.php, consultado el 26 de octubre de 2019.

2 Pellegrini, Aldo. "Fundamentos de una estética de la Destrucción." En *Arte destructivo: Barilari, Kemble, López Anaya, Roiger, Seguí, Torrás, Wells*. Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961.

3 Kemble, Kenneth. "Arte destructivo." En *Arte destructivo: Barilari, Kemble, López Anaya, Roiger, Seguí, Torrás, Wells*. Exh. cat., Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961.



gone through many possible ways to demolish certain pre-established structures, we ask ourselves again how to break down what comes by default, in order to build something new.

II

MACMO is aware that as an institution systematically creates, during the developing of its own functions, various documentations, both administrative and those linked to the developed artistic contents. In 2018 we started to store and guard it in an organized way, under the name *MACMO Archive*, with the purpose of safeguarding the museum's stories, and simultaneously creating a fertile field for research and the production of new knowledge.

The first question that arose was how to organize this archive in a way that respects its historical and political condition and at the same time prevent this structure from becoming static. Starting from the tension between construction and destruction, we wonder how to achieve the constant reinvention of the archive without losing access to its original morphology.

As a momentary solution we set out to work with two parallel management mechanisms. On the one hand, the construction of an *Inventory* where the cataloging and storage of documents and objects is as accurately as possible to their origin, maintaining the association to the specific activity that generated them or the story in which they were contained or produced. This

is a mechanism that allows us to keep the historical and chronological memory of the museum's activity.

In parallel, we develope *Collections* which are internal curatorships that we carry out with those materials. These function as a resource for a visual approach and as an integrated mechanism to the archive. By doing this we can explore infinite affinities or discussions between documents, images or their speeches to build new networks of meanings and thus the reinterpretation of our history as a constitutive part of itself.

The MACMO builds its own archive not only as a method of self-historization, but also to explore a tool that allows us to highlight the way in which we understand contemporary art. In this way we can divert the attention from its material dimension to concentrate on its practical, political and transformative capacity. The divergence of elements that constitute the MACMO Archive and its de-hierarchy between what is an artwork, the original and its copy, the registration, evidence or administrative document, as well as the implementation of the tension between construction and destruction, allows us to cross this dimension of the practice in different directions.

The MACMO and consequently its archive, act from a juncture that involves its Latin American condition, of economic and institutional precariousness and lack of tools. Therefore its affirmative position is also a way to reflect on the condition of its own construction.

The MACMO Archive plans to generate mechanisms for the free access of its components in the future, both in their material and digital character. This implies resolving, in the midst of these precariousness, resources for the printing of certain existing elements only in digital media, storage, conservation and exchange with the interested public. Simultaneously, it is proposed to complete the digitizations and transfer the *Inventory* to the *Atom* (Access to Memory), an online management platform to incorporate it into MACMO's website. These actions will allow a structural solidity, for the future development of a procurement policy and the eventual receipt of donations, with the aim of enriching and multiplying the acquisition in accordance with our guidelines and interests.

III

The present edition of the Museum magazine is constructed from the records of *The Destructive Character*, an installation that has four collections of the MACMO Archive displayed as part of *Los Nuevos Sensibles,* an exhibition held in the basement of CasaPlan (Valparaíso, 2019). Collections 0002-Fracture, 0003-Destruction, 0004-Disappearance and 0005-Construction, were shown and articulated to establish a dialogue with the temporal, spatial, historical and political context in which the exhibition took place.

For its part, Tania Puente analyzes the conformation of the MACMO Archive by asking how a dead archive and an intentionally destroyed archive differ. By doing this she analyzes how is the relation between the invisible and the visible, examines the role of destruction in these processes and contributes with the idea of a practiced archive.

Finally we include the *Agreement for good practices. For a common archives policy* carried out by The Southern Conceptualisms Network, as we share the alarm facing the tendency to privatization and fragmentation of archives in Latin America. Mainly those of dictatorial and post-dictatorial contexts and we focus on collective responsibility to avoid the loss or political neutralization of our memories.

The MACMO Archive as a destructive-constructive exercise is a poetic and political tool that seeks to accentuate our singularities, and allows us to rethink again and again. We consider, however, that its greatest power lies, first of all, in the way in which this structure of destruction (which seems to tend to entropy) is inherent in the particular form of our institutional construction. This was intentionally designed to differ from monolithic and hegemonic structures, insisting on its practical dimension when entering into conversation with the current moment. This is not applicable to every archive or institution and we do not want to lose sight of the fact that fragmentation and decontextualization can also be an act that endangers these same searches.

EL CARÁCTER DESTRUCTIVO

UNA CONFIGURACIÓN DEL ARCHIVO MACMO

Dedicada a Liljana Gjuzelova

El carácter destructivo forma parte de la exhibición *Los Nuevos Sensibles*, un proyecto de Rodrigo Vergara y José Pablo Díaz con el curador invitado Rodrigo Quijano en Casa Plan, que reúne a un conjunto de prácticas producidas al margen de la institucionalización en la escena latinoamericana, con la intención de poner en evidencia proyectos que involucran a otras personas, que accionan distintas capas; desde las activistas hasta las emocionales, las poéticas individuales capaces de dar cuenta de sensibilidades comunitarias.

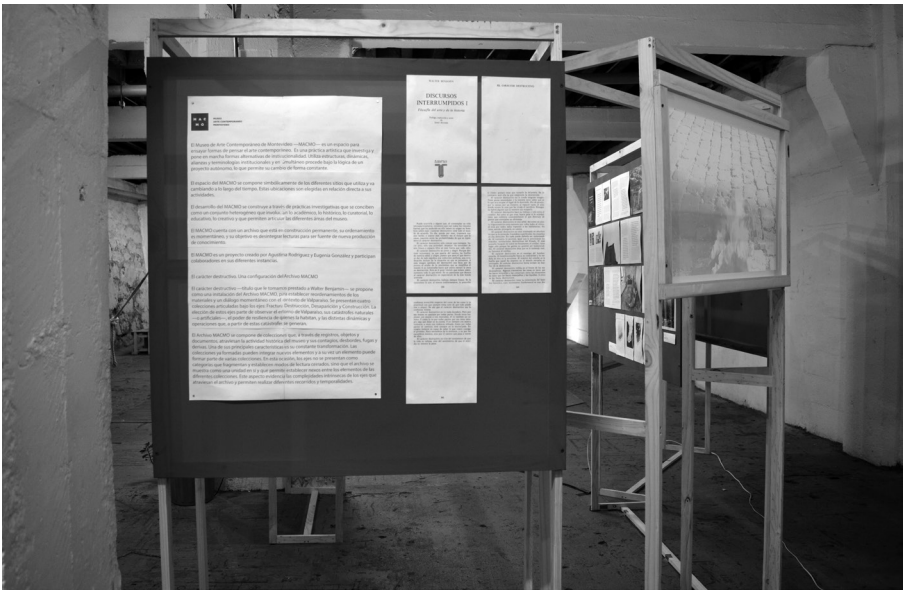
> El carácter destructivo es joven y alegre.
> Al carácter destructivo no le ronda ninguna imagen. Tiene pocas necesidades y la mínima sería saber qué es lo que va a ocupar el lugar de lo destruido.
> El carácter destructivo deja que se le entienda mal.
> El carácter destructivo borra incluso las huellas de la destrucción.
> El carácter destructivo tiene la consciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique). De ahí que el carácter destructivo sea la confianza misma.
> El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes.
> Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos.[1]

El carácter destructivo —título que le tomamos prestado a Walter Benjamin— se propone como una instalación del Archivo MACMO, para establecer reordenamientos de los materiales y un diálogo momentáneo con el contexto de Valparaíso. Se presentan cuatro colecciones, articuladas bajo los ejes: Fractura, Destrucción, Desaparición y Construcción. La elección de estos ejes parte de observar el entorno de Valparaíso, sus catástrofes naturales —o artificiales—, el poder de resiliencia de quienes la habitan, y las distintas dinámicas y operaciones que, a partir de estas catástrofes, se generan.

El Archivo MACMO se compone de colecciones que, a través de registros, objetos y documentos, atraviesan la actividad histórica del museo y sus contagios, desbordes, fugas y derivas. Una de sus principales características es su constante transformación. Las colecciones ya formadas pueden integrar nuevos elementos y a su vez un elemento puede formar parte de varias

1 Benjamin, Walter. "El carácter destructivo" en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 157-161.

colecciones. En esta ocasión, los ejes no se presentan como categorías que fragmentan y establecen modos de lectura cerrados, sino que el archivo se muestra como una unidad en sí y que permite establecer nexos entre los elementos de las diferentes colecciones. Este aspecto evidencia las complejidades intrínsecas de los ejes que atraviesan el archivo y permiten realizar diferentes recorridos y temporalidades.



THE DESTRUCTIVE CHARACTER. A MACMO ARCHIVE CONFIGURATION.

Dedicated a Liljana Gjuzelova

The destructive character is part of the exhibition *Los Nuevos Sensibles* (The New Sensitives), a project by Rodrigo Vergara and José Pablo Díaz with Rodrigo Quijano as guest curator at Casa Plan. The exhibition brought together a set of practices produced outside the institutionalization of the Latin American scene, with the intention of highlighting projects that involve other people, which trigger different layers; from the activists to the emotional, the individual poetics capable of accounting for community sensibilities.

> The destructive character is young and cheerful.
> The destructive character sees no image hovering before him. He has few needs, and the least of them is to know what will replace what has been destroyed.
> The destructive character has no interest in being understood.
> The destructive character obliterates even the traces of destruction.
> The destructive character has the consciousness of historical man, whose deepest emotion is an insuperable mistrust of the course of things and a readiness at all times to recognize that everything can go wrong. Therefore, the destructive character is reliability itself.
> The destructive character sees nothing permanent. But for this very reason he sees ways everywhere.
> What exists he reduces to rubble – not for the sake of rubble, but for that of the way leading through it.[1]

The destructive character —title that we borrow from Walter Benjamin— is proposed as an installation of the MACMO Archive, to establish rearrangements of the materials and a momentary dialogue with the context of Valparaíso. Four collections are presented, articulated under the axes: Fracture, Destruction, Disappearance and Construction. The choice of these axes is based on observing the environment of Valparaíso, its natural or artificial catastrophes, the resilience of those who inhabit it, and the different dynamics and operations that, from these catastrophes, are generated.

1 Benjamin, Walter, "El carácter destructivo" [The destructive character], in: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989

The MACMO Archive consists of collections that, through records, objects and documents, traverse the historical activity of the museum and its contagions, overflows, leaks and drifts. One of its main characteristics is its constant transformation. Already formed collections can integrate new elements and in turn one element can be part of several collections. On this occasion, the axes are not presented as categories that fragment and establish closed reading modes, but the archive is shown as a unit in itself and that allows us to establish links between the elements of the different collections. This aspect shows the intrinsic complexities of the axes that cross the file and allow different routes and temporalities to emerge.

Terraza en Valparaíso
& otros incendios

Terraza en Valparaíso
& otros incendios

MACKO
Hilda Paz
Cría mental (2005)
THOMAS MANN
Muerte en Venecia

DISCURSOS
INTERRUMPIDOS I

EL FUEGO AL FINAL DEL TÚNEL

TANIA PUENTE

Dedicado a Sofía N., Abigail, Aysleth, Armida, Sofía C. y Gustavo, suaves y valientes sobrevivientes del túnel.

En medio del suave bullicio que producen los papeles, los dedos ansiosos sobre teclados de computadoras casi obsoletas y el sonido apenas perceptible de una radio clandestina transmitiendo baladas románticas y las noticias del día, entre los pasillos de las oficinas de aquel museo era posible escuchar, de cuando en cuando, alguna mención furtiva sobre el Túnel, nombre en clave del legendario edificio que albergaba el archivo del instituto. "Yo por mí, que se vaya todo el archivo para el Túnel"; "Tantos años trabajando aquí y nunca he ido, no me han llevado"; "Si vienen los inspectores, te van a quitar el archivo y se lo van a llevar para allá". Como una aparición espectral, la mención del Túnel confrontaba dos voluntades: la de aquellos que temían la pérdida del control sobre los documentos —y, con ello, la pérdida de una memoria institucional— y la de quienes deseaban que los fondos documentales fueran trasladados, puesto que veían en el archivo un grillete que los ataba a una vida enajenada de trabajo burocrático.

Emplazado en dos grandes galpones en medio de la zona de parques industriales, el archivo documental trasladado al Túnel comparte espacio edilicio con mobiliario en desuso, escenografías de óperas y puestas teatrales, disfraces, objetos de uso cotidiano, cachivaches y curiosidades que pueblan este limbo en los márgenes de aquella megalópolis. Los anaqueles y cajas de archivo muerto resguardan gran parte de la historia de la gestión cultural de su país; sin embargo, debido a la poca atención que recibe, se afirma como un paraíso a descubrir, en el linde entre la basura y el tesoro. En las charlas entre cubículos solía decirse que todo el archivo que se movía iba a parar al Túnel, ya fuera para esconderlo, para deshacerse de él o para no trabajarlo. Especulaban que ahí estaba el archivo de concentración, pero la corroboración sobre este hecho nunca llegaba. Documentos y expedientes se perdían por décadas en aquellas bodegas, en las que la transición para convertirse en archivo histórico era sólo una promesa, puesto que no había nadie que lo procesara. El secreto que envolvía a los fondos documentales del Túnel era, sobre todo, el velo que disimulaba años de negligencias y descargos alrededor de un material sensible y descuidado. Así, en una acumulación sin fecha de término, la información continúa convirtiéndose en peso, en masa, en compost, en cerros muertos de papeles expuestos al deterioro y al olvido.

De acuerdo con los lineamientos de la archivística moderna, los documentos que conforman los fondos de archivo no son unidimensionales ni permanecen para siempre en la misma categoría. Por el contrario, atraviesan diferentes etapas, desde su uso constante, hasta llegar a la bifurcación de

camino en donde o son declarados como archivo histórico o pasan a ser destruidos, sin dejar rastro. Paradójicamente, es antes de esa fase definitoria que los conjuntos documentales habitan aquello que se conoce como "archivo muerto": una instancia de concentración y resguardo por fuera de la circulación cotidiana, disponibles para *revivir* en caso que sea necesario. En el Túnel, aquella muerte parece declararse definitiva mediante el descontrol y la abulia. ¿Cuáles son los derroteros de esos archivos institucionales? ¿En qué se diferencian un archivo muerto y un archivo que se destruye intencionalmente?

Atravesando el hemisferio, en las antípodas australes, en marzo de 2019 el MACMO, un museo sin paredes ni baladas románticas, presentó desde un formato expositivo la primera configuración de su archivo, bajo el nombre *El carácter destructivo*. Esgrimiendo un punto de enunciación oscilante, coyuntural y dinámico, el MACMO se ha incrustado en el panorama hegemónico de las instituciones museísticas al actuar desde el borde que separa el centro de lo marginal. Desde ese intersticio transversal, sus acciones se caracterizan por nutrir una perspectiva híbrida que combina y tensiona registros, categorías y ámbitos. En ese sentido, no resulta sorpresivo que el primer despliegue oficial de su archivo adquiera un formato exhibitivo y *vivo*.

El carácter destructivo formó parte de la exposición *Los nuevos sensibles*, organizada por Rodrigo Vergara y José Pablo Díaz (Hoffmann's House), con Rodrigo Quijano como curador invitado, presentada en CasaPlan, en Valparaíso, Chile. El título de la exposición refiere al texto homónimo de Walter Benjamin, el cual se propone casi como guía para aproximarse a esta propuesta del MACMO, en la que "el carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes"[1]. Cobijados bajo el ala del ángel de la historia benjaminiamo, los conjuntos en los cuales se agrupan los objetos, documentos y procesos que conforman el archivo MACMO se enuncian desde cuatro modelos críticos: fractura, destrucción, desaparición y construcción. Estos cuatro núcleos no se proponen como cerrados ni irreductibles; por el contrario, son porosos y afectos a transformarse[2]. *El carácter destructivo*, con los escombros de cara al futuro, es un ejercicio que

1 Walter Benjamin, "El carácter destructivo" en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 157.

2 Las tablas de registro del Archivo MACMO, andamios de control para ordenar los elementos que lo componen, dan cuenta de una peculiaridad: la combinación alfanu-

parte de una posibilidad entre muchas otras, con la intención de apelar tanto a su contexto inmediato —en este caso, Valparaíso—, como a la re-presentación del archivo de prácticas y gestiones, artísticas y burocráticas, llevadas a cabo por el MACMO durante estos cinco años de trabajo.

Para el montaje de este reordenamiento del archivo MACMO se usaron paneles de madera cruda, los cuales ejecutaban una traslación de lo contemplativo a lo pedagógico. Los materiales expuestos invitan a ser repensados, increpados y difundidos. El tránsito por la sala se acerca más a un recinto de intercambio de conocimientos en comunidad que a las arquitecturas asépticas unidireccionales. Este archivo exige ser revuelto, para explorar los sustratos que componen cada documento.

La disposición de los elementos expuestos traza mapas de sentido que apuntan hacia diferentes formas de acabar con algo, al tiempo de crear otras circunstancias, tanto materiales como simbólicas. Tal es el caso de *Cultura: dentro y fuera del museo* (1971), de Lea Lublin: en 2017, el registro fotográfico de esta obra formó parte de *Témpano. El problema de lo institucional. Cruces entre Europa del Este y el Río de la Plata*, exposición realizada por el MACMO. En cumplimiento con el acuerdo establecido dos años atrás de la destrucción de las copias de exhibición de Lublin, fue expuesto el resultado de dicho borramiento. Lo interesante de este ciclo de construcciones y destrucciones se encuentra en el germen mismo del proyecto de la década de los setenta de la artista, el cual no sólo se proponía "desestabilizar las formas canónicas de ver una imagen y comprometer al espectador en una experiencia sensorial, [sino también] se combinaba con la pregunta por la institución museo"[3]. Casi cincuenta años después, la exigencia por la destrucción de las copias de reproducción pone en tensión las motivaciones iniciales de la pieza, una contradicción que no pasa desapercibida para el MACMO[4]. Esta circunstancia resuena también en el tratamiento de las obras *Guardia de arte* (1976), *Artistas en huelga* (1977) y *Trabajos para la galería*

mérica del inventario de cada pieza corresponde a los proyectos y acciones expositivas de los cuales formaron parte, creando así colecciones vinculadas con eventos.

3 Isabel Plante, "Cultura: Dentro y fuera del museo (1971) de Lea Lublin: crítica institucional fuera y dentro del 'tercer mundo'" en *Museología & Interdisciplinariedad,* vol. 5, núm. 10, Jul-Dic 2016, p. 121.

4 Es necesario acotar que la solicitud de la destrucción de las copias de exhibición fue un requisito planteado por quienes administran el legado artístico de Lublin, una decisión que añade una capa de sentido extra al material y su circulación.

Pumps (1978) de Dalibor Martinis. Las bateas plásticas utilizadas para la destrucción de las tres copias de exhibición ingresaron a la base de datos del Archivo MACMO e, incluso, el artista le pidió expresamente al museo que el correo electrónico con su autorización fuera incorporado a la muestra y, por tanto, al archivo-colección.

Además de obras y documentos generados por otros agentes por fuera del MACMO (aunque después se den injerencias y cruces), los archivos de iniciativas del museo también se suman a la articulación de la cartografía destructiva. *Irrupciones Irregulares* (2014-5) fue una convocatoria publicada en el volumen II, número 1 de la revista *Museo*. Mediante esta invitación, se instaba a la comunidad cultural uruguaya a denunciar y compartir atropellos y abusos de los cuales pudieron haber sido víctimas durante el ejercicio profesional en ese campo[5]. Al término de la convocatoria, ésta fue declarada desierta. A cuatro años de distancia, ¿bajo qué lentes se exhibe *Irrupciones irregulares* en *El carácter destructivo*? En la convocatoria se agolpan distintas destrucciones, con grados variables de gravedad, que van desde la estrategia fallida de una invitación desierta, hasta las vejaciones que padecen los agentes culturales de ese país, cuya circulación pública se limita por el silencio. Me pregunto si esta falta de participación no era el resultado más evidente desde el germen de la propuesta, a manera de herramienta de visibilización de fracturas y destrucciones tanto personales como profesionales en las redes culturales del Uruguay. Es decir: si no hay participación para denunciar, es claro que hay que reconstruir otras capas antes de apelar a pronunciamientos públicos y generar tejidos de seguridad y confianza para que sea posible algún tipo de comunicación. De cualquier forma, la suma de *Irrupciones Irregulares,* tanto al archivo como a la exhibición, como un disparador que solo produjo silencios apela a la potencia de lo ausente como un discurso de denuncia por sí mismo.

"¿Qué significa orientarse en el archivo laberíntico de los textos e imágenes continuamente mezclados, ligados, reunidos y destruidos todos juntos?", se pregunta Georges Didi-Huberman en su artículo "El archivo arde", frente a lo cual articula el contexto que da paso al surgimiento de dicha cuestión: "Nunca la imagen —y el archivo, que emerge ni bien la imagen se multiplica

5 Tal y como se enunció desde la convocatoria, este mecanismo se suma a los esfuerzos de grupos como ArtLeaks y páginas como Code of Acquisitions, de reciente aparición (codeofacquisitions.org, 2019).

y en cuanto se pretende capturar y comprender esa multiplicidad—, hasta ahora, rigió con tal intensidad nuestro universo estético, cotidiano, político e histórico. Nunca hasta ahora mostró verdades tan brutales, pero nunca hasta ahora tampoco nos había mentido tanto, en la medida en la cual abusa de nuestra credulidad; nunca hasta ahora había sufrido tal cantidad de destrucciones. Jamás, parece —y esta impresión reside en la situación misma, en su carácter *ardiente*— experimentaron las imágenes más duplicaciones, exigencias contradictorias y rechazos cruzados, manipulaciones inmorales e improperios moralizantes"[6]. Inmersos desde hace más de veinte años en la era del *giro archivístico*, las prácticas de archivo-colecciones del MACMO hacen arder su propia historia metabolizándola en materia prima y en el propio proceso de la combustión al tornar archivable la destrucción. Paradójicamente, como señala Didi-Huberman, esta composición de archivo abre huecos en medio de un despliegue de relatos posibles, cuya comprensión depende, sobre todo, de la capacidad imaginativa —o de montaje— de quien se aproxime a ellos. En el caso particular del MACMO, en medio de su propia vorágine de acción que se alimenta de la pugna entre protocolos verídicos —normados, legales— y ficciones/fricciones en relación con la flexibilidad de los límites de la figura de la institución, la política de *patrimoniarlo* todo contempla, incluso, la conservación de la destrucción, aunque ésta sea el devenir de un proceso.

Este vaivén de fuerzas ha apuntalado la estructura del museo, favoreciendo un recorrido híbrido y no falto de humor como herramienta crítica. Lejos de vincularse con la tradición del absurdo siniestro de la burocracia, perfilada en las obras de Herman Melville *Bartleby, el escribiente* (1853) y, posteriormente, en *El proceso* (1925) y *El castillo* (1926) de Franz Kafka, la burocracia de esta institución cultural se caracteriza por una condición mercurial, líquida y susceptible a actuar como termómetro de los sutiles cambios sociopolíticos que permean las prácticas artísticas. En ese sentido, la burocracia del MACMO tiene que ver directamente con diagramas de flujos, caudales que no temen intercambiar las flechas de dirección ni alterar la orientación del recorrido. En vez de apelar a la inacción inscrita en la frase de Bartleby "preferiría no hacerlo", aquí la burocracia se rebalsa para "hacerlo todo, a partir de y a pesar de". Ahí donde el archivo del MACMO pudiera resonar

6 Georges Didi-Huberman, "El archivo arde". Trad. de Juan Antonio Ennis para su uso en la cátedra de Filología Hispánica en la UNLP, s.p.

como institucionalizado o "muerto" (a raíz de su primer reordenamiento con énfasis en la destrucción), lo que hay es una modalidad de archivo *practicado*, ardiente. La idea de un archivo practicado retoma la definición de táctica propuesta por Michel de Certeau, la cual carece de una base, de un lugar propio, a partir del que podría "asegurar una independencia en relación con las circunstancias"[7]. Si esas ocasiones y circunstancias sólo existen en el plano temporal —y no en el espacial—, el archivo MACMO discurre como una táctica, una práctica que se vehiculiza mediante un tiempo fragmentario y ventajoso, en sintonía con su aparato burocrático de flujos y corrientes.

Los rasgos de mutabilidad de las tácticas también intersecan y tornan difusas las líneas divisorias entre el archivo y las colecciones del museo. Sin un desdén por los objetos, hay un agotamiento de la categoría de colección en la contemporaneidad que da paso a la preferencia por las prácticas. Es así como en el MACMO puede o no haber objetos y no por ello hay un cambio en su estatuto.

La generación de los conjuntos archivo y colecciones depende directamente de la producción de acciones del museo; sin un asidero en el hacer, se anula el interés por catalogar y archivar todo material sensible. Hasta ahora se cuentan cinco años de existencia de la institución, fértil en la generación de documentos y sucesos. Las huellas de las acciones no sólo dan cuenta de los caminos andados, sino que, al devolver la mirada al pasado es posible encontrar borramientos, superposiciones y desvíos. Ahí, en ese relato fragmentado correspondiente a la historia del museo, la conexión entre documentos no opera como una señalética inamovible, sino que éstos van reconfigurándose a nuestras espaldas. Son formas dinámicas del pasado, que borbotean en el espeso caldo de un presente en reelaboración constante.

El museo desamparado —esto es, sin refugio, a la intemperie— cuenta con un edificio invisible como sede. Su estructura edilicia intangible es otra más de las ramificaciones tácticas de esta institución, la cual le permite ser permeado por las coyunturas que fuerzan la producción discursiva. Dice Roy Laseca: "[...] para responder ante la razón de su servicio, [el museo] debería ocuparse del punto ciego, de lo no visto. No de lo infigurable y lo obviado para inscribirlo de nuevo en el dispositivo de la visión y elevarlo a la pertinencia de lo visible, sino de lo-sin-imagen, como una partícula resistente al

7 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, Trad. de Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana / ITESO, Ciudad de México, 2007, p. L.

mundo sobre-expuesto. Ahora que todo permanece a la vista y circula irremediablemente como un flujo de imágenes, el museo debería lidiar con su opuesto y dedicarse a la imagen negativa, a lo inconcebible"[8]. En tiempos de gentrificación y desposesión, es mejor mantener edificios invisibles, museos mutantes e instituciones comprometidas con el deseo de destruirlo todo.

*

La leyenda sobre aquel archivo de un instituto latinoamericano tenía un revés poco explorado: curadoras y gestoras cuentan que acudían a ese sitio para hacerse de objetos y materiales para performances y exposiciones —no sin oficios y procedimientos burocráticos mediante—. El desecho, el archivo muerto, el galpón desordenado resultaron ser fermento para prácticas nuevas. Los años acumulados por ese sustrato se convirtieron en nutrientes, a la espera de algún encuentro que pudiera activar su patrimonio de manera táctica. Los huecos y negligencias de ese archivo sólo podían ser iluminados a través de aproximaciones imaginativas.

Por su parte, el sustrato que fermenta entre el archivo MACMO se vale del dinamismo sostenido de los documentos que resguarda para no detenerse: "El fermento no es imagen, sino carácter"[9]. Un carácter destructivo, o al menos el de este primer reordenamiento. Una destrucción ardiente, fuego que da vida.

8 Roy Laseca, *El museo blando*, Metales pesados, Santiago, 2015, p. 81.

9 Mercedes Villalba, *Manifiesto ferviente*, Callipso Press, Cali, 2019.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter, "El carácter destructivo" en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989

de Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, Trad. de Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana / ITESO, Ciudad de México, 2007

Didi-Huberman, Georges, "El archivo arde". Trad. de Juan Antonio Ennis para su uso en la cátedra de Filología Hispánica en la UNLP. Disponible en: https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf Consultado por última vez: 18/10/19

Laseca, Roy, *El museo blando*, Santiago, Metales pesados, 2015

Plante, Isabel, "Cultura: Dentro y fuera del museo (1971) de Lea Lublin: crítica institucional fuera y dentro del 'tercer mundo'" en *Museología & Interdisciplinariedad,* vol. 5, núm. 10, Jul-Dic 2016, p. 121.

Villalba, Mercedes, *Manifiesto ferviente*, Cali, Callipso Press, 2019

TANIA PUENTE (Ciudad de México, 1988)

Curadora, investigadora de arte y traductora. Licenciada en Lengua y Literaturas hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Magister en Curaduría en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Participante de la 10º edición del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella, 2018-2019. Colabora con frecuencia en medios especializados de arte, impresos y digitales, como Otra parte, ramona, GASTV, Código, Tierra Adentro, entre otros.

Hans Ulrich
Obrist
do it
the
compendium

THE FIRE AT THE END OF THE TUNNEL

TANIA PUENTE

Dedicated to Sofia N., Abigail, Aysleth, Armida, Sofía C. and Gustavo, tender and brave survivors of the Tunnel.

It was possible to hear, from time to time, amid the tender bustle of papers and anxious fingers on almost obsolete computers' keyboards, amid the barely perceptible sound of a clandestine radio broadcasting romantic ballads and the daily news, between the corridors and the offices of that museum, some furtive mention about the Tunnel, code name of the legendary building that housed the institute's archive. "For my part, let the whole archive go to the Tunnel"; "So many years working here and I've never gone, they haven't taken me"; "If the inspectors come, they will take the archive away from you and keep it there." As if the Tunnel was a spectral apparition, to mention it confronted two different kinds of people's inclinations: that of those who feared the loss of control over the documents - and, thus, the loss of an institutional memory - and that of those who wished the documentation collections be transferred, since they saw in the archive a shackle keeping them tied to an alienated life of bureaucratic work.

Once transferred to the Tunnel, installed in two large sheds at the middle of the industrial parks area, the documentary archive shares building with disused furniture, old stuff from opera and theatre stage sets, costumes, everyday objects, contraptions and curiosities, all populating that limbo in the margins of the megalopolis. The shelves and boxes of dead archive protect much of the history of cultural management of the country. However, due to the little attention it receives, it appears as a paradise to be discovered, in the border between garbage and treasure. It was often said, in gossiping between cubicles, that everything that was moved away from the archive ended up in the Tunnel, either in order to hide it, to get rid of it or not to work on it. They speculated that the Tunnel was the concentration archive, but a corroboration on this fact never came. Documents and files were lost for decades in those larders. The procedure to make them becoming historical archives was only a promise, since there was nobody to process it. The secret around the documentation collections in the Tunnel was, above all, a veil covering years of negligence and disclaimers around sensitive and neglected material. Thus, the information, accumulation with no expiration date, keeps on becoming weight, mass, compost, dead hills of papers exposed to deterioration and oblivion.

According to the guidelines of modern archival science, the documents shaping the archive base are not one-dimensional nor remain in the same category forever. On the contrary, they go through different stages. There is a time for them for constant use and a moment when they reach the point

where they are either declared as a historical archive or they are destroyed to leave no trace. Paradoxically, it is before this latter crucial phase when the documentary sets inhabit what is known as a "dead archive": a situation of concentration and protection, outside daily circulation, available to be *revived* if necessary. In the Tunnel, this death seemed to be declared definitive, due to the lack of control and acedia. What are the paths of these institutional archives? How to distinguish between a dead archive and an intentionally destroyed one?

Crossing the hemisphere, in the southern antipodes, MACMO [Museum of Contemporary Art of Montevideo], a museum without walls or romantic ballads, presented in March 2019 the first configuration of its archive. It took the shape of an exhibition entitled *The destructive character*. MACMO has embedded itself in the hegemonic landscape of museum institutions by acting from the edge that divides the centre from the marginal, standing on a a point of oscillating, conjunctional and dynamic enunciation. From that transversal interstice, its actions are characterized by nurturing a hybrid perspective, one combining and stressing registries, categories and fields. In that sense, it is not surprising that the first official unfolding of its archive takes an exhibition-like and *live* format.

The destructive character was part of the exhibition *Los nuevos sensibles* (The new sensitives), organized by Rodrigo Vergara and José Pablo Díaz (Hoffmann's House), with Rodrigo Quijano as guest curator. It was displayed at CasaPlan, in Valparaíso, Chile. The title of the exhibition refers to the homonymous text by Walter Benjamin, which seems to us as being almost a guide to approach this proposal from MACMO: "The destructive character perceives anything as lasting. But for that reason it sees paths everywhere"[1]. The sets of objects, documents and processes that make up the MACMO archive are sheltered under the wing of Benjamin's angel of history and grouped into four critical models: fracture, destruction, disappearance and construction. These four cores do not appear as closed or irreducible; on the contrary, they are porous and tend to transformation[2]. *The destructive*

1 Walter Benjamin, "El carácter destructivo" [The destructive character] in *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 157.

2 MAMCO's registration tables are control scaffoldings assembled to put an order between the elements that compose its archive. They show a peculiarity: the combination of alphanumeric elements given to each piece of the inventory corresponds to

character, where debris face the future, is an exercise that starts from a possibility among many others. It has the intention of appealing both to its immediate context - in this case, Valparaíso -, and to the re-presentation of the archive of artistic and bureaucratic practices and management carried out by MACMO during these five years of work.

The montage of this rearrangement of the MACMO archive made use of raw wood panels which performed a transposition from the contemplative to the pedagogical. The exhibited objects invite to be rethought, rebuked and disseminated. Walking down and up the exhibition room makes it looks closer to an area for communal exchange of knowledge, rather than those of unidirectional aseptic architectures. This archive requires to be scrambled, in order to explore the substrates that make up each document.

The arrangement of the exhibited elements draws maps of meaning, pointing to different ways of finishing with something and at the same time creating other circumstances, both material and symbolic. Such is the case of *Culture: inside and outside the museum* (1971), by Lea Lublin. In 2017, the photographic documentation of this work integrated *Ice floe: The institutional issue. Crossings between Eastern Europe and the River Plate region*, an exhibition produced by MACMO. The erasure of it is exhibited here, in compliance with the agreement on the destruction of Lublin's exhibition copies established two years ago. The interesting thing about this cycle of constructions and destructions is in the very germ of the Lublin's project in the seventies. It was not only intended to "destabilize the canonical ways of seeing an image and engaging the viewer in a sensorial experience, [but it was also] combined with the question of the museum as an institution"[3]. Almost fifty years later, the demand for the destruction of the exhibition copies questions and tense the initial motivations of the art work, a contradiction that does not go unnoticed by MACMO[4]. This circumstance also resonates in the treatment of

the projects and exhibiting actions of which they were part. Thus, the collections are linked with events.

3 Isabel Plante, "Cultura: Dentro y fuera del museo (1971) de Lea Lublin: crítica institucional fuera y dentro del 'tercer mundo'" [Culture: Inside and outside the museum (1971), from Lea Lublin: institutional critique outside and inside the "Third World"], in: *Museología & Interdisciplinariedad*, Volume 5, Number 10, July-December 2016, p. 121.

4 It is necessary to note that the request for the destruction of the exhibition copies was a requirement raised by those who administer Lublin's artistic legacy, a decision that adds an extra layer of meaning to the material and its circulation.

the works *Art guard* (1976), *Artists at strike* (1977) and *Works for the Pumps Gallery* (1978) from Dalibor Martinis. The plastic trays used for the destruction of the three exhibition copies entered the database of the MACMO archive. The artist himself expressly asked the museum that the e-mail with his authorization to do so should be incorporated into the exhibition and, therefore, to the archive-collection.

In addition to works and documents generated by other agents outside the MACMO (although interference and crossings occur later), the archives of the museum's initiatives are also incorporated into the articulation of this destructive cartography. *Irregular Irruptions* (2014-5) was an open call launched in the Volume II, Number 1 of the magazine *Museum*. The Uruguayan cultural community was urged, through this invitation, to denounce and share abuses of which they may have been victims during their professional practice in the field[5]. After the deadline, the call was declared deserted. Which lenses are used to exhibit *Irregular Irruptions* in the framework of *The destructive character*? The open call piles up various kinds of destruction with varying degrees of severity, ranging from the failed strategy of a deserted open invitation to the vexations suffered by the cultural agents of the country, whose public circulation is limited by silence. I wonder if this lack of participation was not the most obvious result from the very beginning of the proposal, understanding it as a tool for visibility of both personal and professional fractures and destructions in the cultural networks of Uruguay. That is to say: if there is no participation for denouncing, it is clear that other layers must be reconstructed before appealing to public pronouncements, in order to generate a sense of safety and trust to make some kind of communication possible. In any case, the addition of *Irregular Irruptions*, both to the archive and to the exhibition, appeals to the power of the absent as a denunciation discourse by itself, since it was a trigger that only produced silences.

"What does it mean to orient yourself in the labyrinthine archive of texts and images continuously mixed, linked, gathered and destroyed all together?", asks Georges Didi-Huberman in his article "The archive burns". In response, he articulates the context that gives way to the emergence of that question: "Never before the image - and the archive, which emerges as soon as the

5 As enunciated in the open call, this mechanism is related to the efforts of groups such as ArtLeaks and websites such as Code of Acquisitions, recently launched (codeofacquisitions.org, 2019).

image is multiplied and as soon as it is intended to capture and understand that multiplicity -, governed with such intensity our aesthetic, daily, political and historical universe. Never before has it shown such brutal truths, but never before has it lied to us so much, to the extent that it abuses our credulity; it has never so far suffered such amount of destructions. Never, it seems - and this impression resides in the situation itself, in its *burning* character — have the images experienced so much duplications, contradictory demands and crossed rejections, immoral manipulations and moralizing insults"[6]. Immersed as we are for more than twenty years in the era of the *archival turn*, the archive-collections practices of the MACMO make their own history burn, thus metabolizing it into raw material and combustion process, the latter by making destruction itself suitable for being archived. Paradoxically, as Didi-Huberman points out, this archival composition opens gaps in the middle of a myriad of unfolding possible stories, whose understanding depends, above all, on the imaginative — or mounting — capacity of those who approach them. In the particular case of MACMO, the politics of making everything patrimonial includes even the conservation of destruction, even if this is the progression of a process. This happens in the midst of its own maelstrom of action, one that feeds from the struggle between truthful protocols - standardized, legal - and fictions/frictions related to the flexible limits of the figure of the institution.

This swing of forces has underpinned the museum's structure, favouring a hybrid journey not lacking in humour, understood as a critical tool. The bureaucracy of this cultural institution is far away from being linked to the tradition of the sinister absurdity outlined in Herman Melville's *Bartleby, the scrivener* (1853) and later on in Kafka's *The process* (1925) and *The castle* (1926). The bureaucracy of MACMO is characterized by a mercurial, liquid condition, capable of behaving as a thermometer of the subtle socio-political changes that permeate artistic practices. In that sense, the bureaucracy of MACMO has to do directly with flow charts, flows that are not afraid to exchange direction arrows or alter the orientation of the route. Instead of appealing to the inaction inscribed in Bartleby's phrase "I would rather not do it," here the bureaucracy overflows itself in order to "do it everything, from

6 Georges Didi-Huberman, "El archivo arde" [The archive burns]. Translated by Juan Antonio Ennis for use in the chair of Hispanic Philology at UNLP [National University of La Plata].

everything and in spite of it". Where the MACMO archive could resonate as institutionalized or "dead" (following its first reordering with emphasis on destruction), what exists instead is a modality of practised, burning archive. The idea of a practised archive comes from the definition of tactics as proposed by Michel de Certeau, tactics lacking a base and an own place from which they could "ensure independence according to the circumstances"[7]. If these occasions and circumstances only exist in the temporal plane - and not in the spatial one -, the MACMO archive runs as a tactic, a practice that is conveyed through a fragmentary and advantageous time, in tune with its bureaucratic apparatus of flows and currents.

The mutability features of the tactics also intersect and blur the dividing lines between the archive and the collections of the museum. Even if without a disdain for objects, there is an exhaustion of the category of "collection" in contemporary times, and it gives way to a preference for practices. This is why there may be objects or not in MACMO, and this fact does not change its status as a museum. The generation of the archive and collections sets depends directly on the production of actions; the interest in cataloguing and archiving all sensitive material is pointless without a handle on doing. This institution counts five years of existence so far and they have been fertile in the generation of documents and events. The traces of its actions are not only warnings of the roads already travelled; by looking back at the past, it is possible to find erasures, overlays and deviations. Is it there, in that fragmented narrative which corresponds itself to the history of the museum, where the connection between documents does not operate as an immovable signage. The documents are reconfigured behind us. They are dynamic forms of the past, bubbling in the thick broth of a constantly re elaborated present.

The homeless museum - that is, without shelter, in the open - has an invisible building as its headquarters. Its intangible building structure is one more tactical ramification of the institution, which allows it to be permeated by the conjunctures forcing discursive production. Roy Laseca says: "[...] in order to answer about the reason for its service, [the museum] should take care of the blind spot, of the unseen. Not of the non-figured and the obviated in

7 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* [The practice of everydaylife], Translated by Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana / ITESO, Mexico City, 2007.

order to inscribe it again in the sight device and elevate it to the relevance of the visible, but of what-is-non-image, as a resistant particle against the overexposed world. Now that everything remains in sight and circulates hopelessly as a flow of images, the museum should deal with its opposite and devote itself to the negative image, to the inconceivable"[8]. In times of gentrification and dispossession, it is better to keep invisible buildings, mutant museums and institutions committed to the desire to destroy everything.

*

The legend about that archive of a Latin American institute had a little explored setback: curators and managers say they went there to get objects and materials for performances and exhibitions - not without bureaucratic procedures in between, though -. The scrap, the dead archive, the messy shed turned out to be a ferment for new practices. This substrate's accumulated years became nutrients, waiting for an encounter that could activate their patrimony in a tactical way. The gaps and negligence of the archive could only be illuminated through imaginative approaches.

The substrate fermenting in the MACMO archive, for its part, makes use of the sustained dynamism of the documents it protects in order to not stop: "The ferment is not an image, but a character"[9]. A destructive character, or at least that of this first rearrangement. A burning destruction, a fire that gives life.

8 Roy Laseca, *El museo blando* [The soft museum], Metales pesados, Santiago de Chile, 2015, p. 81.

9 Mercedes Villalba, *Manifiesto ferviente* [Fervent Manifest], Callipso Press, Cali, 2019.

BIBLIOGRAPHY

Benjamin, Walter, “El carácter destructivo” [The destructive character], in: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989

de Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano* [The practice of everydaylife], Translated by Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana / ITESO, Mexico City, 2007.

Didi-Huberman, Georges, “El archivo arde” [The archive burns]. Translated by Juan Antonio Ennis for use in the chair of Hispanic Philology at UNLP [National University of La Plata]. ttps://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf Last accesed on 18.10.2019

Laseca, Roy, *El museo blando* [The soft museum], Santiago, Metales pesados, 2015

Plante, Isabel, “Cultura: Dentro y fuera del museo (1971) de Lea Lublin: crítica institucional fuera y dentro del ‘tercer mundo’” [Culture: Inside and outside the museum (1971), from Lea Lublin: institutional critique outside and inside the “Third World”], in: *Museología & Interdisciplinariedade*, Volume 5, Number 10, July-December 2016, p. 121.

Villalba, Mercedes, *Manifiesto ferviente* [Fervent manifest], Cali, Callipso Press, 2019

TANIA PUENTE (Ciudad de México, 1988)

Curadora, investigadora de arte y traductora. Licenciada en Lengua y Literaturas hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Magister en Curaduría en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Participante de la 10º edición del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella, 2018-2019. Colabora con frecuencia en medios especializados de arte, impresos y digitales, como Otra parte, ramona, GASTV, Código, Tierra Adentro, entre otros.

Hans U
Obris
do it
the
compendiu

EL CARÁCTER DESTRUCTIVO

DIÁLOGOS

Estructura (2012 y 2019)

Eugenia González y Agustina Rodríguez

Encierro (1968)

Graciela Carnevale

Carnevale participó con este trabajo en una serie de acciones y eventos de "arte experimental" producidos en 1968 por el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario (que también organizó ese mismo año en Rosario y Buenos Aires la legendaria muestra colectiva Tucumán Arde). Encierro fue la última pieza del ciclo y se llevó a cabo el 7 de octubre en la galería Melipan, cuyas vidrieras y puerta habían sido forradas con cartelería del evento. En un momento, Carnevale cerró la puerta del local desde el exterior con un candado, dejando al público encerrado en el interior sin explicación o aviso previo. La acción terminó cuando un asistente que se encontraba en la vía pública rompió la vidriera y quienes estaban dentro salieron. Encierro es una acción que integra la genealogía de la crítica institucional clásica, y formó parte de una serie de obras similares realizadas casi al mismo tiempo por varios artistas en diversas partes del mundo que tenían como objetivo cuestionar el espacio, la función y el uso de la institución galería de arte. Como suele suceder con las obras de los artistas latinoamericanos del Conceptualismo, Encierro tiene una intención política y social más explícita que las acciones de Allan Kaprow o Daniel Buren (que bloqueó la entrada de la Galería Apollinaire de Milán en 1968) y devino imagen de otros encierros con consecuencias más graves. Carnevale formó parte de una generación de artistas que conectaron activismo político, pensamiento revolucionario y diferentes estrategias conceptualistas en sus prácticas artísticas, construyendo un momento muy fuerte del arte latinoamericano, pronto enterrado por las dictaduras militares que tomaron el poder en toda la región a principio de los años setenta.

Ejecución de instrucción en el marco de la exhibición Do it (MACMO, 2014)

Obras Públicas (2001)

Minerva Cuevas

El objetivo de este proyecto es involucrar al usuario con los más evidentes problemas del territorio urbano, buscando que intervenga como un trabajador civil que debe descubrir elementos disfuncionales presentes en la ciudad y debe iniciar la reparación, culminación, extensión o modernización de obras publicas específicamente, no a modo de gesto sino más bien como una intervención urbana permanente que se aprovecha de la facilidad con la que se entrecruzan las distintas áreas del arte y que en la práctica artística pueden generar cambios. Anticipamos un dilema ético ante la demanda de "reversibilidad de condiciones" que tiene el proyecto original (*Do It*). Este proyecto requiere que zonas, elementos o situaciones evidentemente disfuncionales en un área de 1km cuadrado sean identificadas y resueltas. Algunas obras públicas que generalmente necesitan intervención pueden ser: Pavimentar o arreglar calles; Reforestar; Limpieza; Expansión o señalización de zonas para peatones; Señales de tránsito; Iluminación.

Ejecución de instrucción en el marco de la exhibición Do it (MACMO, 2014)

Cena para Dos (2002)

Elmgreen & Dragset

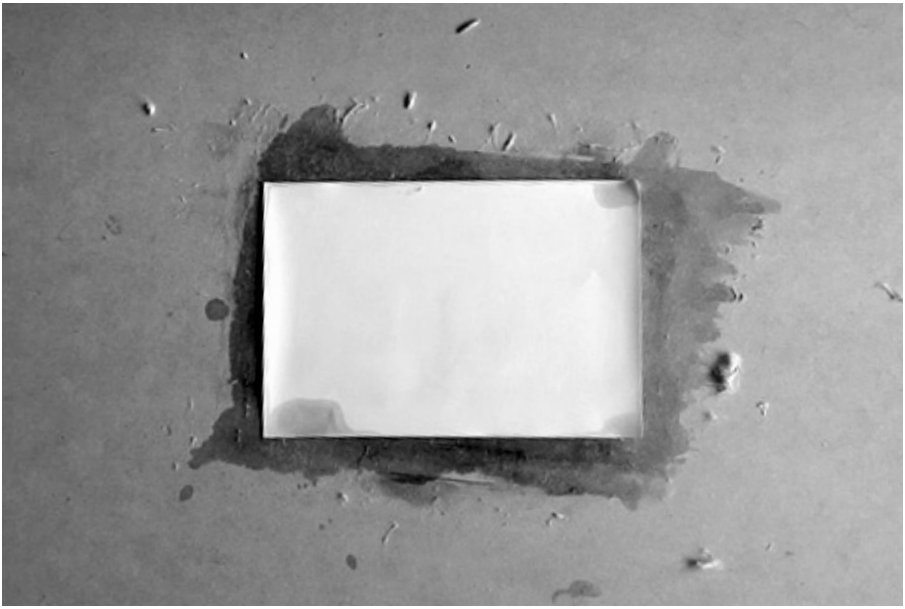
Escoja una mesa de comedor, redonda o cuadrada, pero no demasiado grande. Cubra la parte superior de la mesa con un mantel de tela y por encima coloque dos platos de porcelana blanca, dos juegos de cubiertos y dos copas de vino. Tire del mantel con fuerza para sacarlo de la mesa y déjelo en el suelo junto a la vajilla rota y las copas de vino. (Una vajilla y copas de poco grosor darán los mejores resultados).

Destrucción de copias de exhibición (MACMO, 2018).

Cultura: dentro y fuera del museo (1971)

Lea Lublin

Para este proyecto, que fue originalmente pensado para el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, Lea Lublin se propuso trabajar con un "Equipo de Producción Interdisciplinario" con el objetivo de producir, en todo el edificio del museo, una compleja instalación que pondría en juego todos los recursos y estrategias que podemos asociar al arte de vanguardia de su tiempo con el fin de posibilitar "la comprensión de los procesos internos o de los obstáculos que permitieron o interfirieron el conocimiento, promoviendo de este modo las contradicciones dialécticas entre cultura y sociedad" desde el siglo XIX hasta nuestros días. Las dificultades a las que se enfrentó la artista a la hora de concretar el proyecto son sintomáticas y continúan interpelándonos.



Destrucción de copias de exhibición (MACMO, 2019). *Guardia de arte* (1976); *Artistas en huelga* (1977); *Trabajos para la galería Pumps* (1978)

Dalibor Martinis

Dear Dalibor:

We are writing to you because MACMO (Contemporary Art Museum from Montevideo) was invited to participate in a collective exhibition, which will be held in March in Chile, focused on independent art spaces. Our proposal for this exhibition consists in showing MACMO's Archive through the activities, actions and art works that have been part of the project. They will be articulated by four axes: fracture, disappearance, destruction and construction.

We agreed with you for the Ice Flow. The institutional issue exhibition, to destroy your work after showing it there. We still haven't done it because we wanted to do it in a special occasion, as we have done with other artists that had the same request. We think that the opportunity has come so we want to ask for your permission to perform the destruction in the upcoming exhibition in Chile.

We are thinking about putting 3 of the prints of your photographs in 3 separate containers and cover them with a solution the removes the image from the paper, so at the end only the blank paper will remain. We have tried this with a similar material and the image disappears within minutes, so for most of the exhibition only the paper with some floating ink would be visible.

I attach to this email an explanatory render that shows how we would display it at the beginning of the exhibition. What do you think about this proposal?

Warm regards from Montevideo,

Eugenia and Agustina

Dear Agustina:

I approve the destruction as you have described it. I would appreciate if you could present this correspondence as part of the process and mail me a photo document of the process.

Best,

Dalibor Martinis

Convocamos a artistas y trabajadores culturales a presentar historias que denuncien y hagan públicos casos de abuso, censura y falta de transparencia de instituciones artísticas y culturales de Uruguay.

¿Se encontró alguna vez en una situación de abuso de su integridad profesional por parte de una institución artística? ¿Fue una obra censurada, no aceptada o cancelada siguiendo criterios dudosos, corruptos u oscuros? ¿Hubo irregularidades en un concurso que no fueron resueltas? ¿Sufrió amenazas, maltratos o intentos de manipulación?

Siguiendo el ejemplo de otras iniciativas y plataformas participativas de trabajadores culturales en el mundo, esta convocatoria pretende producir fisuras en el silencio que rodea la relación entre los trabajadores del arte y las instituciones públicas y privadas para las que trabajan y que permite que los abusos se reproduzcan con impunidad.

Las historias, firmadas, deberán referirse claramente a casos conocidos por experiencia personal y no por terceros, que daten de los últimos diez años. Una selección de ellas se publicarán en la revista Museo (Vol. 2, N° 2) en 2015.

La convocatoria resultó desierta.

Ejecución de instrucción en el marco de la exhibición Do it (MACMO, 2014)
Sin título (2004)
Mircea Cantor

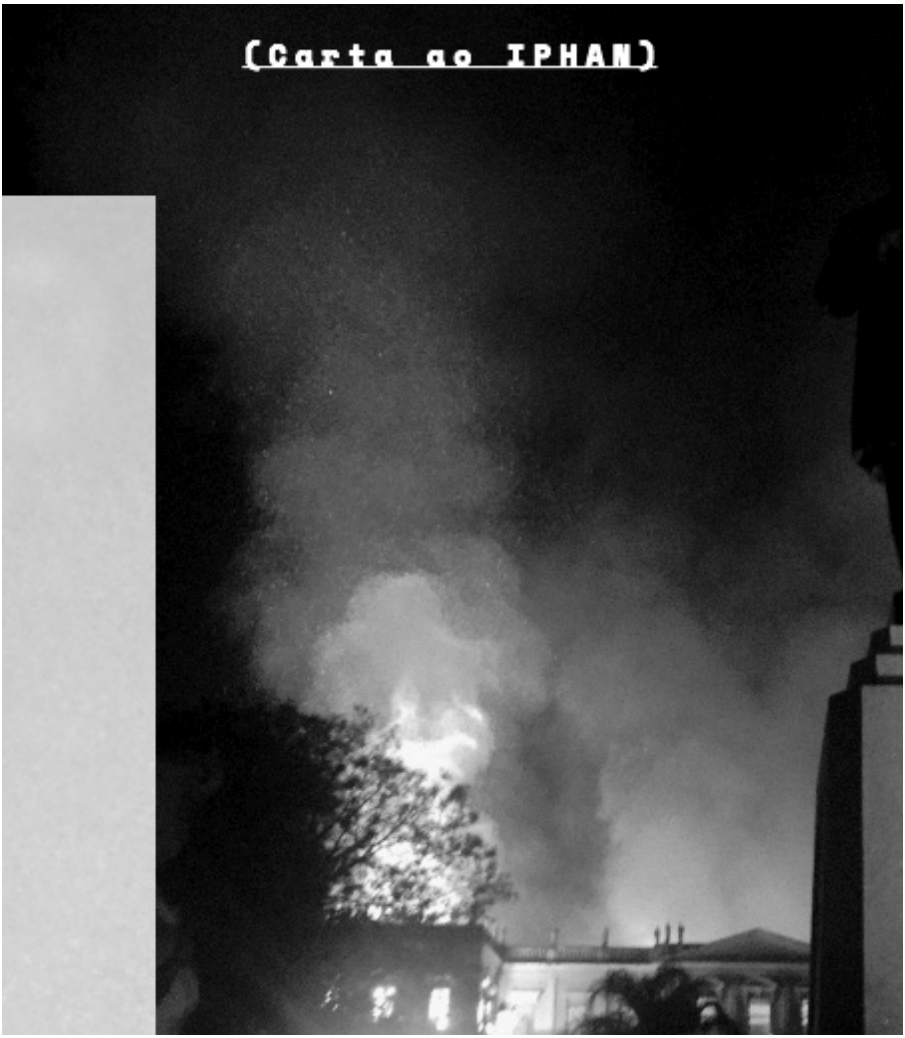
Queme este libro lo más pronto posible.

Museu da Destruição Nacional (Carta ao IPHAN) (2018)

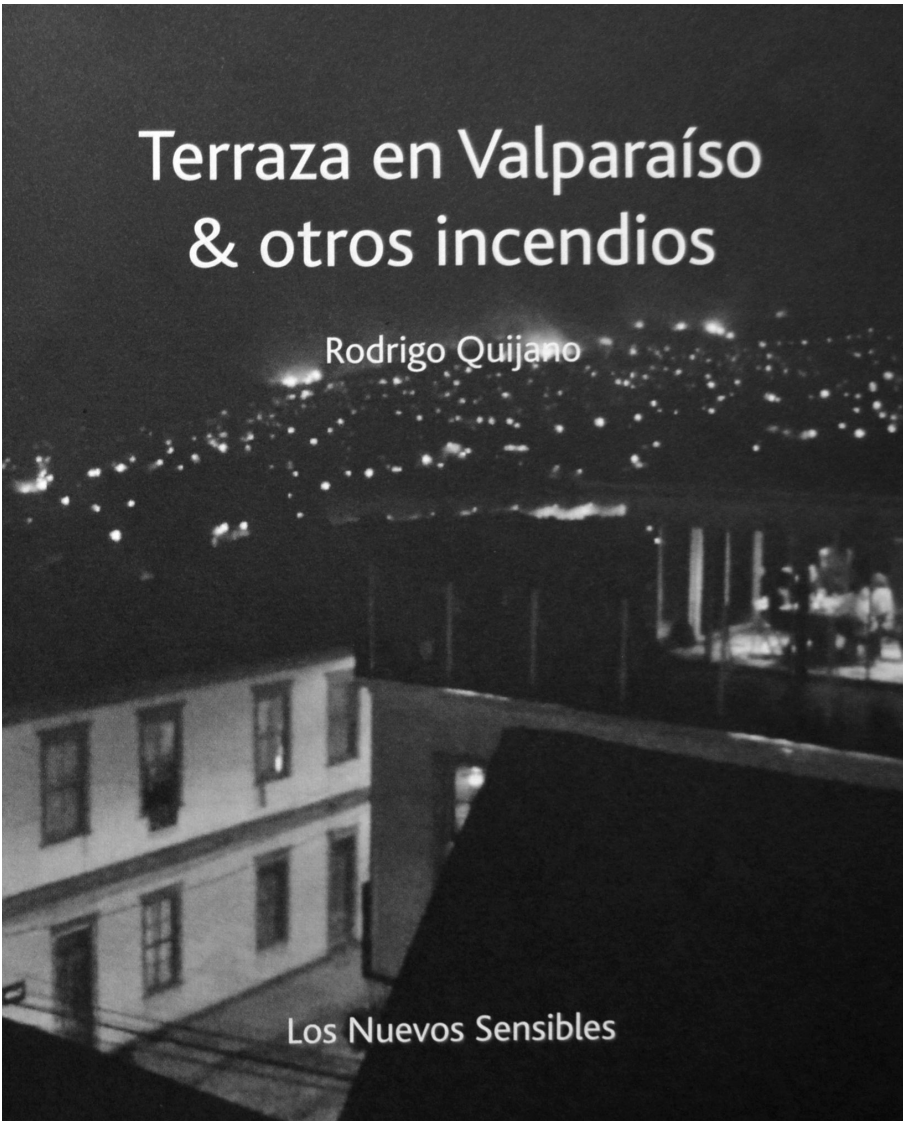
Beatrice Papillon

Editorial Par(ente)sis

http://www.plataformaparentesis.com/site/urgente/museu.php

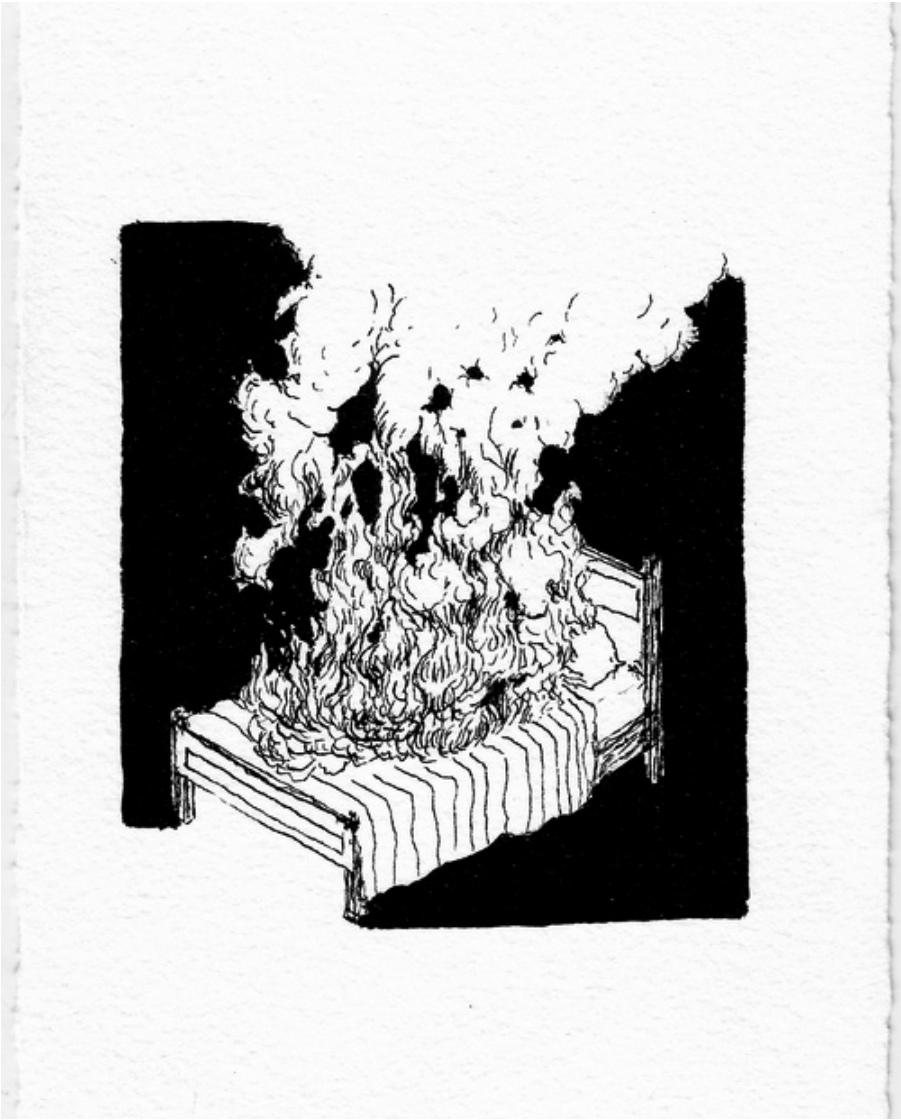


Terraza en Valparaíso & otros incendios (2015)
Rodrigo Quijano
Los nuevos sensibles



De la serie fight-or-flight (2015-2018)

Renato Ordenes San Martín



Carbones y carboncillos (2013-2018)

Martín Verges

Para fabricar carbonillas se recomienda: tomar pequeños fragmentos del árbol que se encuentren en el suelo, ponerlos en un recipiente cerrado, cubrirlo totalmente con brasas un tiempo x y dejar enfriar. Se aprecia tradicionalmente la madera blanda y liviana de: *Tilia* (tilo), *Vitis* (vid) y *Salix* (sauce). Las maderas de *Enterolobium contortisiliquum* (timbó), *Ceiba speciosa* (palo borracho), *Erythrina crista-galli* (ceibo), entre otras, son también satisfactorias.

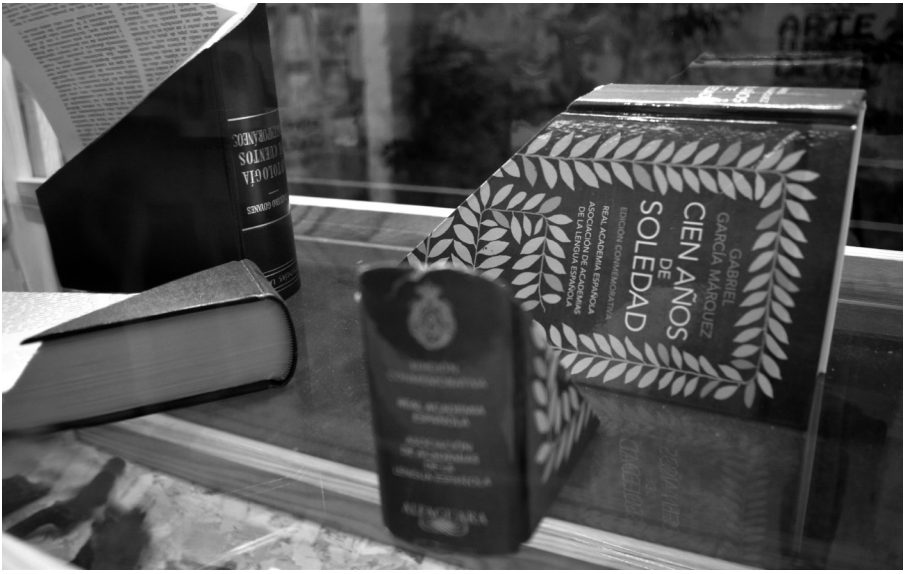
Tinta mental (2005)

Hilda Paz

La guillotina de Bataille (2012)

Leandro Delgado y Gastón Fillat

Soy la guillotina de Bataille, la que separa, la que no necesita entender, la prolija y la honesta, la que corta sin destruir, la que corta para hacer, la que no vuelve atrás. Soy la guillotina de Georges Bataille. Soy la guillotina de Nietzsche. Soy la guillotina del Marques de Sade, de Baudelaire, de Kafka. Soy la guillotina de Georges Bataille, el que abandonó a su padre, ciego inválido en el bombardeo, soy la que corta la materia para señalar el cuerpo, la maquina, la transgresión que hace ver el mal, la necesidad y la miseria, el tabú y la angustia, la que corta el miedo, la que ve el peligro de escribir, para ser humanos, en la violencia nuestra de cada día, la que conoce la metafora del horror y del sol, el límite de la visión, de la risa y del transcurso del día por la corrupción del mundo en esta, única vida. Soy la guillotina de Georges Bataille, soy la guillotina de Ducasse, soy la guillotina de Poe y de Rimbaud, soy la guillotina de Blake, de Verlaine y de Poulna. Soy la que siente sin sentir, soy mi sonido, soy la que corta las palabras, en otras y en nada, la que no juega con las palabras, la que no admira, la que no desprecia, la que es justa, la crítica, la única. Soy la guillotina de la revolución, soy evolución, soy materia en acción, soy arcano, soy presente, soy la Fallbell, soy la Malden, el Gibbet, la Mannaia, soy Louisette. Soy el umbral, la creadora de los márgenes, la que limito, la que aislo lo que escapa, la que abandona el cielo. Soy la que convoco y soy ciega, la que ensordezco en silencio, soy nada y para nadie, porque nada es mío, y no me canso, y hago erguir a los objetos y los hago caer y rodar en el viento, y veo el destello. Soy la herramienta. Acontezco, no pruebo, demo, desde que marco el tiempo de salir.



Migrações-Uruguay (2013)

Tulio Pinto

La leyenda del "Legen" (Palangana) (2002)
Sašo Stanojkovik

Fragmento de *Un inventario de preguntas y respuestas* de Liljana Gjuzelova and Sašo Stanojkovik (2015)

L. G. ¿Las fotografías de la serie *La leyenda del "Legen" (Palangana)* forman parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Skopje (MAC), ya sea de la colección europea, o de la macedonia? ¿O es una instalación "conceptual" contra la gotera que cae constantemente allí? Son especialmente fascinantes los objetos: los cubos, las palanganas y otros elementos.

S. S. La gotera que cae constantemente es quizás la única cosa con continuidad en el MAC de Skopje. Las fotografías son de la obra *La leyenda de la 'Legen' (Palangana)* y reflejan el estado real en el que el MAC y sus pisos superiores han estado durante años. Las fotografías con las palanganas que recogen el agua que se filtra y cae del techo, no son solo un síntoma visible de lo que está sucediendo dentro y alrededor del museo, sino también una metáfora de las paradojas acumuladas. Este es un síntoma de la total falta de interés y preocupación de los empleados, así como de todo el estado, para proteger el mayor tesoro que tenemos, que se ha mantenido durante años en el sótano del museo y que fue adquirido gracias a un gran acto de solidaridad de la comunidad artística internacional. La leyenda de la filtración en el techo del MAC es casi tan antigua como el propio museo. Es decir, desde que se abrió el MAC en 1970, solo ha funcionado sin filtraciones durante un par de años. Luego de diez años se realizó la primera reparación completa del techo. En 1993, después de dejar la colección del museo en el depósito, hubo nuevamente intervenciones parciales en los puntos más críticos del techo, pero no hubo cambios significativos aparte de las promesas regulares hechas por los directores recién nombrados en sus entrevistas a los medios de comunicación.

Ejecución de instrucción en el marco de la exhibición Do it (MACMO, 2014)

Esta cosa (2012)

Kemang Wa Lehulere

* La siguiente COSA es solo apta de ser realizada en espacios donde haya comercialización formal y masiva de bienes. Por favor, se advierte que el autor de la instrucción no se responsabiliza en lo absoluto por los resultados y/o consecuencias de la realización de la COSA. Esta COSA puede hacerse individualmente o en grupo: preferiblemente en grupo. Al elegir la locación más adecuada, no es necesario basarse en el tamaño de la tienda/supermercado. Sin embargo, cuánto más grande el local y más cantidad de clientes tenga, más interesante será el resultado. También se debe tener en cuenta que cuánto más grande el local, más gente será necesaria para realizar la COSA. Usted puede llamarle a esto como desee: performance, experimento, proyecto, intervención, acción directa.

PREPARACIÓN

Usted deberá organizar a un grupo de más de cinco personas. Cuánto mayor el grupo, mejores pueden llegar a ser los resultados (desde luego que esto depende enteramente de sus intenciones y su ubicación geográfica en relación con cuán urbanizada o densamente poblada sea su área).

Hay numerosas maneras para formar un grupo o lograr que la gente participe en esta COSA: 1) Puede crear una página o foro en una plataforma social mediática (hay muchas que son gratuitas); 2) Organice a sus colegas de trabajo, compañeros de clase en la universidad, o artistas con los que comparta un estudio; 3) Coordine a sus amigos, familiares o miembros de su comunidad; 4) Busque individuos que pertenezcan a grupos ya existentes o foros y que compartan valores similares a los suyos. En especial que estén alineados con sus intenciones hacia esta COSA.

LA COSA

Haga una lista de ítems que le agraden o desagraden, de preferencia estos últimos. Esta deberá ser discutido y decidido entre el grupo. Los ítems de-

berán ser elegidos con lógica o al azar si les resulta deseable. Un ejemplo de ítems elegidos cuidadosamente sería la selección de productos cárnicos (si usted es vegetariano y está en contra del consumo de carne, puede llenar el carro con productos distintos). Una selección cuidadosa de productos puede manifestar lo que usted quiera expresar sin usar palabras.

Diríjase a su tienda o supermercado local, lo que usted prefiera y le quede cerca. Una vez allí, divídanse en grupos de dos o más personas dependiendo del tamaño de su grupo. Ignore esto último si usted está trabajando solo. Llene el carro de supermercado con ítems de las estanterías, heladeras o contenedores. Es imperativo que el carro sea llenado al tope de su capacidad; optimice el espacio del carro para utilizar todo su potencial y lograr el máximo efecto.

Coloque los ítems en su carro con gran cuidado de preservarlos en su estado original, tal como estaban en sus estanterías, heladeras, contendores, etcétera. Esto es de vital importancia, para que ninguno de los productos resulte dañado.

Una vez que usted haya llenado el carro con los ítems de su elección, haga la fila de manera normal y acérquese a la caja de manera ordenada. Es importante que los demás miembros de su grupo hagan fila en cajas diferentes.

Cuando le llegue el turno de ser atendido por la cajera/o, saque los ítems de su carro de manera usual y deje que sean escaneados. Una vez que todo esté guardado en bolsas y listo para ser pagado, váyase de la tienda/supermercado sin pagar y deje todos los ítems escaneados y guardados en bolsas junto a la cajera/o.

No mire hacia atrás mientras se retira del local. Una vez que usted salga del local, la COSA está hecha. Usted puede volver a realizar la COSA en otras locaciones (tiendas/supermercados) si así lo desea.

Instrucciones para crear tu propio artefacto cultural fantasma (2012)

Roger Colom

"Si funciona está obsoleto." Stafford Beer

1. Elegir un artefacto cultural, que puede ser (lista incompleta):
    a. una máquina
    b. un instrumento
        i. musical
        ii. científico
    c. una idea
        i. política
        ii. filosófica
        iii. científica
        iv. artística
    d. una institución
        i. social
        ii. gubernamental
        iii. cultural

2. Desarmar el artefacto

3. Tomar otro artefacto (ver lista arriba) o elementos de otro artefacto o manera de operar
    a. insertarlo entre las partes del primer artefacto
        i. para comunicarlas
        ii. para incomunicarlas
    b. desarmar el segundo artefacto y mezclar las piezas de ambos
        i. armar varios artefactos nuevos con esas piezas
        ii. insertar esas piezas en cualquier otro artefacto

4. Sumar un humano
    a. sin darle instrucciones de uso del nuevo artefacto
    b. invitándolo a que le dé un uso

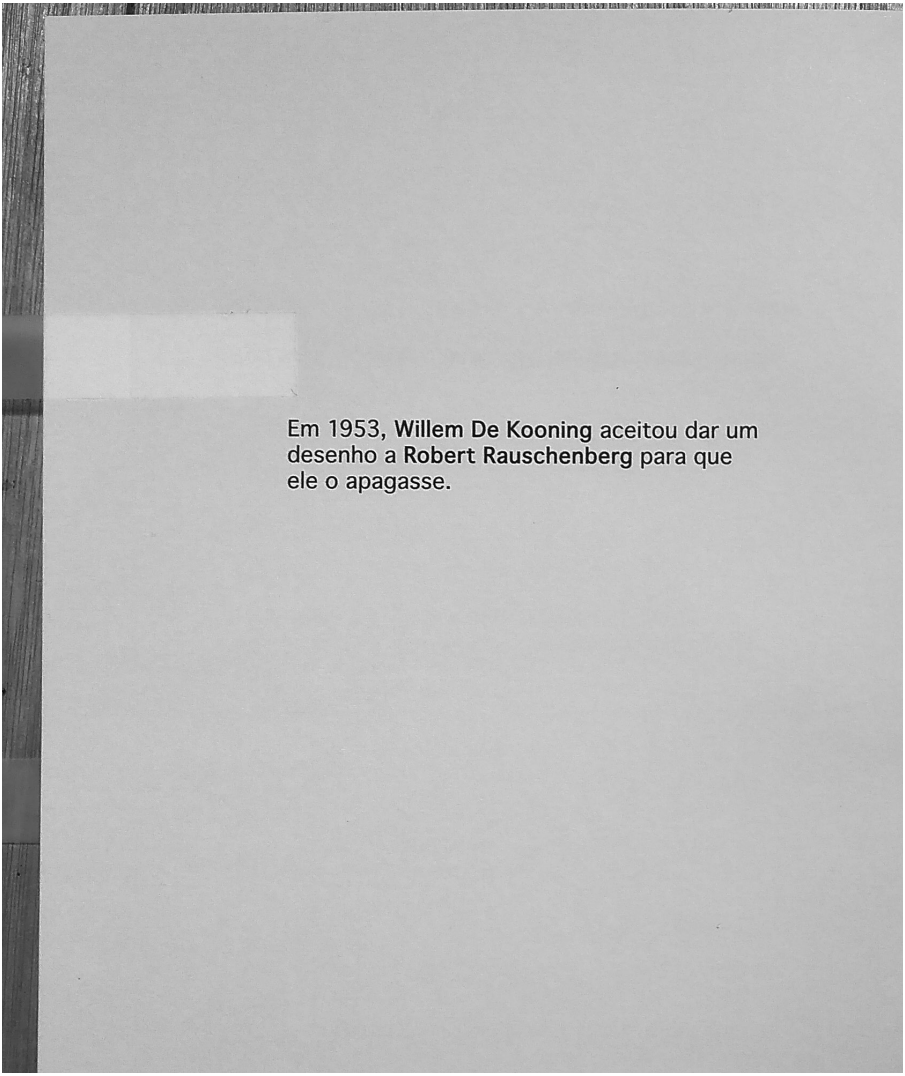
La puesta en fantasma de un artefacto conlleva ser consciente de:
1. que dicho artefacto nunca ha dejado ni dejará de ser obsoleto
2. sus partes siguen siendo útiles
3. cualquiera puede encontrar una nueva utilidad para esas partes o para el artefacto fantasma recién creado.

Estas instrucciones también pueden ser entendidas y utilizadas como un artefacto.

Inventario de destrucciones (2012)

Eric Watier

Editorial Par(ente)sis



El arte de las perillas (2018-2019)

Osvaldo Cibils

Osvaldo Cibils es un artista sonoro experimental que trabaja con medios electrónicos y software. En la serie *El arte de las perillas* hace un trabajo performático con el cuerpo en el proceso de generación de sonidos al hacier un uso absurdo de objetos cotidianos. En estos videos la imagen exhibe una deformación y fragmentación del tiempo en el montaje ya que está subordinada a la duración y orden de los sonidos.

Incómodo (2013)

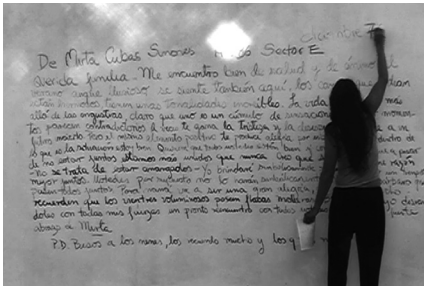
Jorge Menna Barreto y Traplev

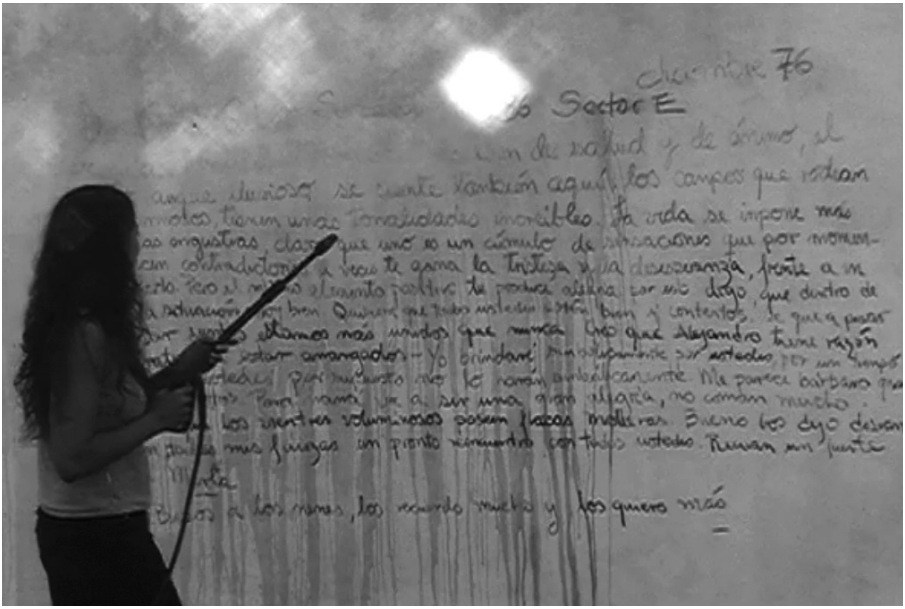
- E a ausência de imagem, lhe incomoda?

Escritura fugaz (2009)

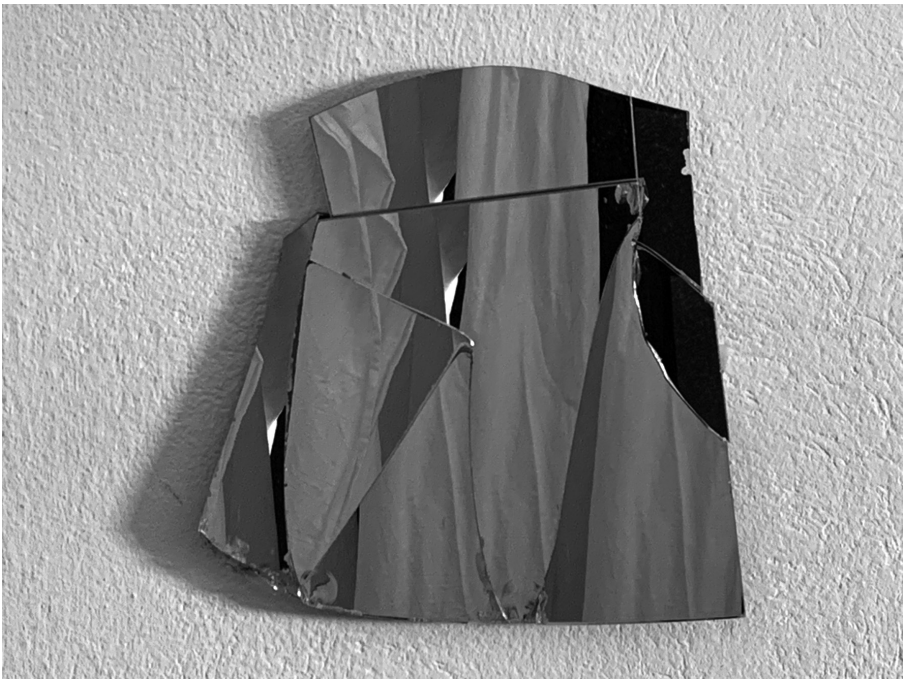
Tamara Cubas

Tamara Cubas transcribe sobre un muro, para luego borrar, la carta escrita por su tía Mirtha Cubas desde la prisión, un 4 de diciembre de 1976. Una carta llena de amor y aliento, pese a las circunstancias: “Quisiera que todos ustedes estén bien y contentos, sé que a pesar de no estar juntos estamos más unidos que nunca”.





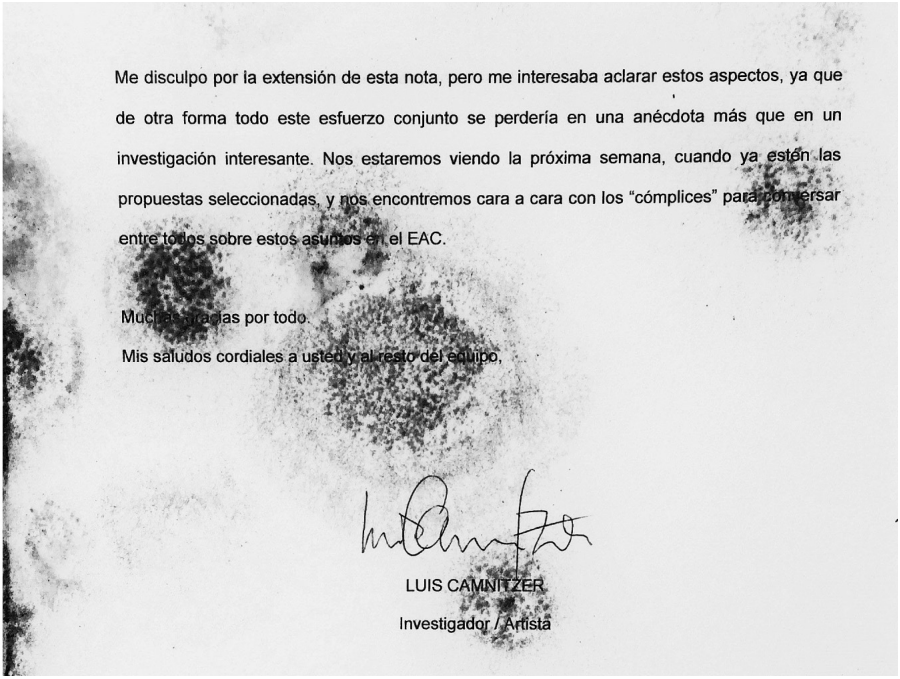
Autorretratos (2008)
Ernesto Vila



Trucho (2016)

Fernanda González

"[...] una de mis instalaciones estaba cerca de una pared sucia con manchas de goteras. Las marcas marrones no interferían en mi obra, pero daban un aspecto general de desaliño a la sala. Pedí que las retocaran pero se me informó que el contrato con los pintores no incluía retoques. Como yo no pertenecía al sindicato tampoco me podían permitir que yo arreglara la pared. Mi solución fue apropiarme de las manchas. Usando un lápiz, las reclasifiqué como obras de arte. Fue un trabajo sutil y de acuerdo a informes recientes, la obra todavía está instalada [...]"



Me disculpo por la extensión de esta nota, pero me interesaba aclarar estos aspectos, ya que de otra forma todo este esfuerzo conjunto se perdería en una anécdota más que en un investigación interesante. Nos estaremos viendo la próxima semana, cuando ya estén las propuestas seleccionadas, y nos encontremos cara a cara con los "cómplices" para conversar entre todos sobre estos asuntos en el EAC.

Muchas gracias por todo.

Mis saludos cordiales a usted y al resto del equipo,

LUIS CAMNITZER

Investigador / Artista

Museo del fondo del Paraná (2012)

Santiago Villanueva

Este museo propone una nueva idea para el patrimonio: las obras son exhibidas sobre la superficie del río Paraná donde cambian su materialidad. Sin embargo, no proponemos su destrucción como una condición de exhibición. Pensamos que las obras de la costa del Paraná fueron realizadas para naufragar sus orillas, que no es posible pensar el espeso óleo de un Piccoli o la aguada tinta de López Claro fuera del barro y la humedad del río.

MUSEO (2016)

Carlos Capelán

La obra de Carlos Capelán pone en juego estrategias de raigambre conceptualista ligadas a la apropiación y al uso del lenguaje (traducción, —mal— interpretación, narración, manifiesto, diagrama) y un uso a veces irónico, a veces serio, de tecnologías de producción de imágenes (dibujo, video, pintura, instalación, libro de artista) que elaboran nociones de pose, autorretrato, exilio, desplazamiento, anamorfosis, identidad. Uno de sus temas centrales es la función del artista en el entramado social y su relación con la institucionalización del conocimiento, lo que ha signado también su práctica pedagógica. En 2016, Capelán fue invitado por el Museo Histórico Cabildo de Montevideo, a realizar una muestra en el marco de una serie de diálogos entre la colección de la institución y las prácticas de artistas contemporáneos. Sesenta obras del acervo pictórico del museo fueron colgadas con su envés a la vista, enseñando al público sus "otras caras", "aquellas que en general guardan silencio". Marcos, etiquetas, marcas y reveses son elementos que, visibilizados, refieren al funcionamiento de una colección, a los procesos de catalogación, al contexto en que una obra es entendida como valiosa y, como parte de un acervo, contribuye a la producción de representaciones de identidad y pertenencia.

POR UNA POLÍTICA COMÚN DE ARCHIVOS

LLAMAMIENTO A UN ACUERDO DE BUENAS PRÁCTICAS

REDCSUR

POR QUÉ UN LLAMAMIENTO

En julio de 2019, desde la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) llevamos adelante un *Encuentro sobre Archivos* que tuvo lugar entre las ciudades de Santiago y Valparaíso, en Chile. A más de diez años de trabajo con acervos documentales, nos parecía importante volver a mirar lo realizado para calibrar qué ha cambiado en este período y qué se ha mantenido intacto, para pensar colectivamente cómo ensayar respuestas prácticas a las urgencias del presente. Al cierre del encuentro surgió la necesidad de impulsar un llamamiento a una política común de archivos que, tomando como punto de partida nuestro acuerdo ético "histórico"[1], pudiera complejizarse y extenderse hacia lo que pudimos formular como una política de corresponsabilidad e imaginación archivística que involucre a distintos actores vinculados a archivos de arte/política en distintas latitudes.

Desde la RedCSur nos hemos vinculado a los archivos inicialmente desde la investigación y ha sido precisamente en el entendimiento de que "investigar produce archivo" que hemos comenzado a asumir esta tarea por lo general desde una posición diferente a la de la archivística tradicional. Con los años nos hemos ido acercado al trabajo y la reflexión contemporánea de la disciplina archivística, particularmente en su giro postcustodial, que deja de concebir el rol de quienes archivan como guardianes (y cerrajeros) neutrales, para proponer en cambio la tarea archivística desde una posición situada, activa y dispuesta a la colaboración con las comunidades implicadas. Compartimos preocupaciones similares y un mismo contexto de alerta, con una práctica archivística que está hoy en un giro a lo común, que ya no solo procura organizar, clasificar y conservar sino también interrogar las ausencias, la distribución de poder de los fondos, los estándares de descripción y la democratización de su acceso.

El giro postcustodial de la archivística y el trabajo de la red, pueden verse como respuestas a las formas de extractivismo cultural, justificadas por eficaces formas de distribuir geopolíticamente la capacidad del resguardo, de preservación documental y de elaboración de conocimiento, que asigna a los países del sur la posición de proveedores de documentos y materias pri-

1 El acuerdo ético de trabajos con archivos de la RedCSur se puede leer aquí https://redcsur.net/es/archivos/

mas a ser elaborados conceptualmente por países del norte. A este proceso se añade, en América Latina, una forma de colonialismo interno anclado en el sentido común predominante que desconfía de las instituciones locales y que considera que los acervos culturales e históricos van a estar mejor cuidados en las grandes Instituciones del Norte Global, optando así por abandonar el patrimonio cultural a su suerte.

Es en este escenario más amplio donde los registros y documentos que dan cuenta de prácticas artístico/políticas que fueron abiertamente díscolas o marginales a los parámetros de la institución arte se tornan botín codiciable ampliando exponencialmente las fronteras de lo comercializable hacia ámbitos que antes no eran considerados ni archivo ni arte.

Pensamos el llamamiento relacionalmente, como algo abierto y vinculante. En efecto se nombra a sí mismo como un código de buenas prácticas incompleto o aun a completar. Un código abierto que sabe que su fragilidad, sus cabos sueltos, pueden ser su fuerza. Es por ello que buscamos que este llamado pueda ser revisado, discutido y reelaborado en distintos países y ciudades para seguir profundizando desde las experiencias y perspectivas locales su potencia transregional. Y que de ese modo pueda contribuir a crear una comunidad de cuidado de los archivos de arte/política.

Su quinto punto, la imaginación archivística, se relaciona justamente con hacer presente lo que por ahora nos parece inimaginable, con eso que todavía no podemos formular o se nos presenta como ruido, como incógnita, que nos dice que puede haber otra cosa que "las estructuras que habitamos y que nos habitan"[2]. En este sentido es que desde la RedCSur hemos propuesto la imagen de un archivo inapropiable[3] como un interrogante todavía difuso, ruidoso, pero que nos incita a activar la imaginación archivística anudada a las políticas de lo común.

La imaginación archivística ocurre tanto en los pequeños hallazgos del trabajo cotidiano con archivos como en aquello que irrumpe perforando o haciendo fracasar las estructuras que habitamos. No tiene que ver tanto con la genialidad si no con algo de la excepcionalidad que puede emerger de algo tan rutinario y gris como el trabajo con archivos. Creemos que la ima-

2 Ibíd.

3 Esta fue la figura propuesta en el seminario realizado en septiembre de este año en el Museo Reina Sofía, en Madrid: https://www.museoreinasofia.es/actividades/archivos-comun-iii

ginación se despliega en los distintos procesos archivísticos, tanto en las etapas de conformación, como de organización y descripción y por cierto, en las formas de acceso y uso. La imaginación no la entendemos como un ejercicio aislado o posible de anticipar, es sobre todo una disposición activa a reformular los modos de hacer archivo que exige cada situación singular.

Nos parece importante insistir en que el ejercicio de imaginación no se proyecta sólo hacia el futuro (y en este sentido no es simplemente innovación) sino que también implica reformular experiencias del pasado, de ahí que también pueda pensarse como una forma de imaginación histórica.

Apelar al llamamiento de manera amplia e internacional es una forma de retomar experiencias políticas de los años setenta y ochenta que desde la RedCSur hemos abordado en nuestras investigaciones. Nos inscribimos en esas genealogías para apelar a una forma de convocatoria política internacionalista pero haciendo también un giro, haciendo un llamamiento vulnerable, que no está cerrado, que se deja afectar. Un llamamiento que no le interesa levantar una voz única, una política del llamado que pueda abrir a la vez una política de la respuesta.

POR UNA POLÍTICA COMÚN DE ARCHIVOS LLAMAMIENTO A UN ACUERDO DE BUENAS PRÁCTICAS

Si hace 10 años -en su difundido y emblemático texto- Suely Rolnik advertía sobre el "furor de archivo" desatado en torno a las prácticas efímeras o desmaterializadas que entrecruzaron arte/política desde los años sesenta y setenta en América Latina, hoy no quedan dudas de las consecuencias devastadoras que sobre esos y muchos otros acervos documentales provoca el repliegue del Estado (y la consiguiente ausencia de políticas públicas) tanto como la desmesurada voracidad del mercado del arte.

El presente llamamiento recoge y se suma a una preocupación más amplia frente al deterioro, la fragmentación y la privatización a la que se ven expuestos archivos de diferente naturaleza (preocupación que ha sido manifestada por diversas instancias tales como el Consejo Internacional de Archivos y Archiveros Sin Fronteras, entre otros). La urgencia y la responsabilidad colectiva nos interpelan ante un patrimonio común en riesgo. Los incendios del archivo de Helio Oiticica (2009) y del Museo Histórico de Brasil (2019) son hitos de pérdida irreversible que muestran la cara más visible de lo que impulsa este estado de alerta. La privatización y dispersión de numerosos acervos en manos de coleccionistas privados muestra otra cara, más persistente y silenciosa.

Frente a esta situación, proponemos contribuir a sentar bases y acuerdos para impulsar una política vinculante para la gestión común de archivos que no quede atrapada en la dicotomía entre lo público y lo privado. Consideramos necesario sintonizar criterios, metodologías y ensamblar comunidades que puedan sostener y ser co-responsables de una política de archivos que apueste por la justicia cognitiva, la solidaridad epistemológica y que amplíe la imaginación política e institucional.

Lanzamos este llamamiento convocando a personas y colectivos implicadxs en archivos; depositarixs y guardadores, archiverxs, investigadorxs, artistas, activistas, instituciones tales como archivos, bibliotecas, universidades, museos, centros de documentación, centros de investigación, redes locales, nacionales e internacionales, a acordar una serie de criterios y orientaciones de buenas prácticas y sobre todo a articular iniciativas en común que

respondan a las amenazas que se yerguen sobre los archivos o que ya los han afectado.

Entendemos que algunos puntos de partida innegociables a la hora de impulsar una política del común para los archivos son los siguientes:

1. Defender la integridad de los archivos y conjuntos documentales. Priorizar la indivisibilidad y el orden propio de los archivos son principios archivísticos fundamentales1 para evitar su fragmentación y dispersión. La distinción entre obra y documento en los archivos de arte ha favorecido la segmentación del cuerpo documental poniendo en valor algunas partes en detrimento del resto. Ante esto sostenemos también la necesidad de respetar la lógica interna de cada archivo para resguardar sus contextos de producción, sin imponerles criterios de organización previamente definidos que borren u olviden la historia singular de cada cuerpo documental.

2. Propiciar la localización. Ensayar distintas alternativas de institucionalidad que permitan mantener los archivos en el lugar en que acontecieron las experiencias de las que dan cuenta, para no descontextualizarlas ni enajenarlas de sus contextos y para favorecer el conocimiento situado en torno a sus memorias. En caso de que el archivo ya se haya deslocalizado, asegurar el acceso (digital o con copias físicas) en el lugar de origen de las prácticas aunque el archivo no quede físicamente en ese lugar. Una institución no está situada sólo por estar en un determinado espacio geográfico, sino en la medida que pueda resguardar contextos y restituir condiciones históricas y sociales de los archivos.

3. Generar condiciones adecuadas de preservación y acceso de los archivos, tanto materiales como digitales. La digitalización no garantiza el destino de los documentos físicos, y es preciso estar alerta al riesgo de obsolescencia tecnológica de los dispositivos de registro y almacenamiento que utilizamos. Es necesario apostar por una preservación material pero también inmaterial de los documentos y para ello el acceso es fundamental. Llamamos a garantizar la accesibilidad pública de esos materiales, favoreciendo usos

1 Definidos en la teoría archivística como los Principios de Procedencia y de Orden Original.

diversos, que no se restringen sólo a la consulta o la exhibición, sino que habiliten otros modos de activación. Recuperar una política de accesibilidad en diferentes escalas, que permitan el acceso digital a distancia, pero también revalorizar la relación directa con los materiales físicos y en co-presencia de otras personas apelando a las comunidades implicadas e interesadas.

4. Impulsar acuerdos de corresponsabilidad entre instituciones, depositarixs y guardadores, sujetxs de los documentos, artistas, activistas, archiverxs, investigadorxs y la comunidad cercana e interesada, basados en la reciprocidad entre las distintas instancias partícipes en cada archivo, sea cual fuera su escala, y en compromisos compartidos para la sostenibilidad de los archivos en el largo plazo. Contribuir a formar una comunidad de cuidado en torno a cada archivo.

5. Activar la imaginación archivística como estrategia para responder al cambiante y crítico momento presente y a un mercado cada vez más agresivo. Diversificar y crear tácticas para sostener la integridad de los archivos, con el horizonte de políticas de alianza institucionales y extrainstitucionales que permitan sostener los archivos como un común cogestionado.

Pensamos la imaginación archivística como un modo de dejar este llamamiento abierto a la inventiva de nuevas posibilidades, porque sabemos que los primeros cuatro puntos son urgentes, pero posiblemente no sean suficientes. La Imaginación archivística es un llamado a prestar atención a los movimientos del presente para encontrar respuestas situadas. Para ello llamamos a activar tanto la imaginación histórica, que pueda volver sobre prácticas de otros tiempos para convocar su potencia disruptiva sobre el presente y alentar su dimensión de porvenir, como la imaginación internacionalista, que pueda poner en común conflictos y soluciones ensayadas en diferentes latitudes de manera descentrada de los ejes norte/sur o de centros/periferias.

Convocamos a quienes, a título individual, colectivo o institucional, coincidan con esta formulación a adherir al llamamiento como toma de posición, a compartir, a expandir su alcance, y sobre todo a impulsar esto como una política común y vinculante en cada situación concreta de archivo en que estemos involucradxs.

REDCSUR

La Red Conceptualismos del Sur es una plataforma de investigadores y artistas fundada hace diez años desde América Latina, que reúne más de cincuenta adherentes con el fin de generar investigaciones sobre las prácticas conceptuales que tuvieron lugar en Latinoamérica a partir de la década de los sesenta. La RedCSur está integrada por: Agustina Rodríguez, Albeley Rodríguez, Ana Longoni, Andre Mesquita, Annabela Tournon, Anyely Cisneros, Carolina Matamala, Cynthia Shuffer, Clara Albinati, Clemente Padín, Cristina Freire, Cristina Ribas, Damián Cabrera, Daniela Silva, David Gutierrez Castañeda, Elena Lucca, Eugenia González, Fernanda Carvajal, Fernanda Nogueira, Fernando Davis, Graciela Carnevale, Guilherme Altmayer, Halim Badawi, Isabel García, Isidora Neira, Jaime Vindel, Javiera Manzi, Jesus Carrillo, Jimena Andrade, Joaquín Barriendos, Juan Pablo Pérez, Julia Antivilo, Lia Colombino, Lucía Bianchi, Lucía Cañada, Mabel Tapia, Magdalena Pérez Balbi, Maite Garbayo, María Angélica Melendi, Maria Clara Cortés, María Fernanda Cartagena, Maria Laura Rosa, May Puchet, Miguel López, Moira Cristiá, Nicole Cristi, Paulina Varas, Sofia Olascoaga, Sol Henaro, Soledad Novoa Donoso, Suely Rolnik, Sylvia Suarez, Tamara Díaz Bringas, William Alfonso Lopez Rosas.

CRÉDITOS IMÁGENES

Pg. 15 y 20: Jorge Roiger. Cortesía Archivo Kemble; pg. 56: Elena Téliz; pg. 57: Graciela Carnevale; pg. 65: Beatrice Papillon, Par(ente)sis; pg. 66: Rodrigo Quijano; pg. 67: Renato Ordenes San Martín; pg. 69: pg. 71: Tulio Pinto; pg. 73: Sašo Stanojkovik; pg. 77: Erik Watier, Par(ente)sis; pg. 78 y 79: Osvaldo Cibils; pg. 80: Jorge Menna Barreto y Traplev; pg. 81: Tamara Cubas; pg. 83: Fernanda González; pg. 84: Santiago Villanueva, fotografía Lucrecia Palacios; pg. 85: Carlos Capelán, fotografía Oscar Bonilla; pg. 5, 7, 11, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 43, 53, 55, 59, 60, 61, 63, 64, 68, 69, 70, 82: Archivo MACMO.

TEXTOS

Minerva Cuevas: Instrucción para *Do it. The compendium,* pg. 58.

Elmgreen & Dragset: Instrucción para *Do it. The compendium,* pg. 60.

Mircea Cantor: Instrucción para *Do it. The compendium,* pg. 64.

Liljana Gjuzelova and Sašo Stanojkovik: *Un inventario de preguntas y respuestas* (fragmento), pg. 72.

Kemang Wa Lehulere: Instrucción para *Do it. The compendium,* pg. 74 y 75.

Santiago Villanueva: Texto de sala, pg. 84 (fragmento).

Tomsich, Francisco; pgs. 57, 61, 85.

TRADUCCIÓN

Puente, Tania, “The fire at the end of the tunnel” por Francisco Tomsich.

“The Destructive Character. A MACMO Archive Configuration” por MACMO.

González, Eugenia, “The Construction Of An Archive. A Project In Destruction” por MACMO.

AGRADECIMIENTOS

Pedro Apezteguía, Walter Benjamin, Mircea Cantor, Carlos Capelán, Graciela Carnevale, Minerva Cuevas, Osvaldo Cibils, Roger Colom, Tamara Cubas, Leandro Delgado y Gastón Fillat, José Pablo Díaz, Elmgreen & Dragset, Germán Geis, Fernanda González, Dalibor Martinis, Jorge Menna Barreto y Traplev, Renato Ordenes San Martín, Par(ente)sis (Eric Watier / Beatrice Papillon), Hilda Paz, Tulio Pinto, Tania Puente, Rodrigo Quijano, RedCSur, Ricardo Rodríguez, Susana Rodríguez, Alejandro Soto, Sašo Stanojkovik, Beatriz Tabacco, Elena Téliz, Francisco Tomsich, Rodrigo Vergara, Martín Verges, Ernesto Vila, Santiago Villanueva, Kemang Wa Lehulere, Leonello Zambon y Paulina Cardemil y Vicente Vargas.